BERAL MADRA

iki yılda bir sanat

Bienal Yazıları
1987 - 2003



Norgunk

ISBN 975 8686-06-2

Yayına Hazırlayan
Ayşe Orhun Gültekin

Kapaktaki Eser
Sarkis
"Avize"
Ayasofya Müzesi Hazine Binası
2. Uluslararası İstanbul Bienali, 1989

Fotoğraflar
BM Çağdaş Sanat Merkezi Arşivi
Teoman Madra

Baskı ve Cilt
Graphis Matbaa
Eylül 2003

Norgunk Yayıncılık
AG 116 Akatlar 80630 İstanbul
Tel: (212) 351 48 38 / Faks: (212) 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

BERAL MADRA

iki yılda bir sanat

Bienal Yazıları

1987 - 2003

Norgunk

İÇİNDEKİLER

GEÇMİŞ İÇİN SÖZ

Freud, "...hepimiz sperm ile yumurtanın buluşmasından meydana gelen kökenimizden başlayıp sonrasına dek yaşamımızla ilgili her şeyin gerçekte rastlantı – ama doğanın yasası ve gerekliliğinde bir payı olan ve isteklerimiz ve yanılsamalarımızla hiçbir bağlantısı bulunmayan bir rastlantı – olduğunu unutmaya da hazırızdır", diyordu[1].

Bu bağlamda, geçmişe baktığımda, 1979'da içine girdiğim ve bugüne değin var kalabildiğim sanat alanında, gerçekleştirdiğim sergiler ve yazdığım yazıların arkasında iki durum görüyorum: *rastlantı ve gereklilik.*

İnsan ilişkileri açısından iyi ve kötü rastlantılar; sergilerin gerçekleştirilmesi açısından da kaçınılmaz gereklilikler.

Rastlantıların gelgitlerine tepki vermek için güçlü duygulara ve sezgilere sahip olmaktan, gereklilikleri karşılamak için belirlenimci, seçkici ve gerçekçi olmaktan başka çıkar yol yoktu...

İşe başladığımdan bu yana 20 yıl geçti; bu süre içinde İstanbul sanat ortamı büyük bir eşik atladı, ama henüz sanat ortamını oluşturan birimlerin, kurumların eşzamanlı/eşgüdümlü bir işleyişe sahip oldukları söylenemez. Taşları yerine oturmamış bir temel (modernizm) üstünde, çarkları birbirine kenetlenmemiş bir işleyiş (postmodernizm) sürüyor. Modernizmin durağan belleği, kurumlarda, çeşitli uygulamalarda, inanç ve ilişkilerde, güç odaklarında ve günlük yaşamda varlığını sürdürürken, postmodernizmin devinen belleği, bunlarla karşılaşıp çatışıyor. Sanat alanında şöyle bir çatışkıyı gözlemledim: belleğin, karşıt-bellekle karşılaşması!

C. Colwell, karşıt-belleğin, belleğin bir mutasyonu olduğunu, soykütüğü biliminin *(genealogy)* de bir virüs gibi davranarak, ortak belleğimizi artık ruhumuzda, toplumsal ilişkilerimizde ve kurumlarımızda somutlaşmış gelenekleri hatırlayamayacak, tanıyamayacak duruma gelene kadar dönüştürdüğünü (mutasyona uğrattığını) söylüyor[2].

Ben küresel sanatın, bir virüs gibi davranıp, İstanbul sanat ortamının belleğini dönüştürmeye çalıştığına tanık oldum. *İki Yılda Bir Sanat*'ın bu bellek karşıt-bellek sürecinde bir yeri olacağını umut ediyorum.

Notlar

1 S. Freud, *Sanat ve Edebiyat*, (çev. Emre Kapkın - Ayşe Tekşen Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1999, s. 133-207.

2 C. Colwell, "Deleuze and Foucault: Series, Event Genealogy", in *Theory & Event*, The Johns Hopkins University Press, 1997.

ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALLERİ

1987 - 2001

1. İSTANBUL BİENALİ
(ULUSLARARASI ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİ)

1987

Uluslararası Sanat Olgusu İçinde Türkiye'nin Yeri

1973 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivali'ne çağımızın tümel sanat anlayışına uygun bir özellik kazandırmak, ülkemizdeki plastik sanat dallarına uluslararası ilgiyi çekmek ve uluslararası plastik sanat ortamını ülkemize getirmek amacıyla bir bienal düzenlemenin gereği festival yönetimi tarafından belirlenmiş ve bu bienalin ilkeleri, amaçları ve uygulaması konusundaki çalışmaların altyapısını oluşturacak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır.

Bu amaç gerçekleştikten sonra, bir bienalin yankıları ve etkileri, süreç içinde kuramsal ve kılgısal düzeyde sanat alışverişini canlandırmak, yeni akımların ve atılımların ortaya çıkmasını sağlamak gibi sonuçlar vermektedir.

Türkiye bugüne değin uluslararası bienallere (Venedik, Paris, Sao Paolo gibi) çok az sayıda sanatçı göndermiştir; bu alanda belirgin bir başarı ve deneyim kazanamamıştır.

Ülkemizdeki sanat ortamının durumuna bakıldığında, sanat olgusu, yapısını oluşturan öğeler (sanatçılar, özel galeriler, az sayıda koleksiyoncu ve izleyici kitlesi, üç resim ve heykel müzesi, sanat eğitimi veren fakülteler, özel sanat okulları...) aracılığıyla geniş kitlelere ulaşarak yaygınlaşma

sürecindedir. Galerilerin sayılarının kısa sürede artması, sergilerin ve sanat yayınlarının çoğalması, koleksiyoncuların varlığı, belgelemeye verilen önemin artması... bütün bunlar yeterli olmasa bile önemli gelişmelerdir. Sanat alanındaki bu gelişme, yüzyıl başından bu yana önceleri toplumsal-siyasal-ekonomik koşullara bağlı olarak yavaştır ve sadece toplumun üst tabakalarında yankı bulmuştur; Cumhuriyetin kuruluşundan sonra devlet politikası içinde amaçlardan birisi olmuş, ancak son çeyrek yüzyılda ivme kazanmıştır.

Bilindiği gibi Türkiye, iki yüzyıldır çağdaşlaşma programlarının tümünde ve özellikle mimarlık ve plastik sanatlar alanında Batı'ya yönelmiş bir ülkedir. Sanatta çağdaşlaşma yönündeki amaçların gerçekleşmesi için Batı'yla olabildiğince ilişki kurulmuş, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ressam olmaları için birçok kişi Paris'e gönderilmiş, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra yabancı sanat eğitimcileri ülkeye çağrılmış, onların yetiştirdiği kuşaklar eğiticilik görevini üstlenmiş, daha sonra birçok sanatçı Batı ülkelerinde uzmanlık eğitimi almış ya da çalışmıştır. Tüm bu karşılıklı ilişkiler, Batı sanatındaki akımların ve deneyimlerin geç de olsa ülkeye girmesine ve yavaş bir özümsemeyle Türkiye'ye özgü bir modernizmin doğmasına neden olmuştur. Ancak son çeyrek yüzyıl içinde iletişimin yoğunlaşmasıyla *Batı Sanatı* terimi yerine *Uluslararası Sanat* terimi yerleşmiş, giderek dünyadaki sanat anlayışına eklemlenen sanatçı kuşakları ortaya çıkmıştır.

Başlangıçta devletin ve resmi kurumların programlayıp yönlendirdiği Batı ile ilişkiler, artık sanatçıların uluslararası düzeyde bireysel çabası ve istemiyle araştırdığı, çözümlediği ve bireştirdiği bir olay olmuştur. Resmi kurumların yapısı ve kısıtlı olanakları gereği durağanlaşan sanat ve kültür ortamı, sanatçının olayı doğrudan yaşama isteğiyle canlanmaktadır. Sanatçı, bugün profesyonel olarak yürütülecek somut ilişkilerin beklentisi içindedir. Bu bienalin düzenlenmesi bir bakıma bu gizilgücün doğal ürünüdür.

Çağdaşlaşma bilincinin bireysel özgürlükle birleşmesi, yeni gereçlerin ve tekniklerin sanatçıya doğrudan doğruya ulaşması, yeni biçimlerin aranmasına ve çok yönlü, çok gereçli sanatsal deneyimlere girişilmesine neden olmuş, sonuçta çoğulcu bir eğilim doğmuştur. Bu noktada, uluslararası çoğulcu ortama tam bir koşutluk içindedir sanat ortamı.

Uluslararası sanat akımlarının, Türk sanatçısını etkilediği ve akımlara koşut eğilimlerin ortaya çıktığı açıkça izlenmektedir. Kökeninde eleştiri ya da durum saptaması, gelenekselle güncelliği bireştirme itkisi, uluslararası sanat gelişimi içinde yer alma istemi gibi altyapıya dayanan yorumlar, Pop Sanat, Hiper Gerçekçilik, Minimal ve Kavramsal Sanat, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dışavurumculuk gibi sanat akımlarının özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra, Türkiye'de tarihsel geçmiş yadsınamayacak güçte bir değerler birikimi oluşturur. Bu birikimi özümleme ve çağdaş yorumlara dönüştürme zorunluğu üç kuşak sanatçıyı uğraştırmıştır. İki kuşak önceki sanatçı, ülkenin tarihsel yazgısına, Doğu ve Batı arasında çağlar boyunca bir köprü olma özelliğine doğrudan doğruya sahip çıkma gereğini duymuştur. Bu dönemde, Doğu - Batı sentezini arayan, dahası ulusal sanatı savunan bir düşüncenin ürünleri yaratılmıştır. Buna bağlı olarak, biçim ve teknikte Batı kuralları uygulanmakla birlikte, yöresel ve geleneksel özelliklerin bu dönem sanatının başlıca konusu olduğu görülür. Son yirmi yıl içinde bu sav ve yorumlar, sanayileşme sürecinin koşullarına, ortaya çıkan değişimlere ve iletişimin etkisine bağlı olarak belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. 1960'dan sonra kent yaşamını, siyasal ve toplumsal ortamın gerçeğini vurgulayan ve sanatta kavramsallığı öne çıkaran eğilim ivme kazanmıştır. Bugün genç kuşak, amacı ve düşünce yapısı bakımından uluslararası sanat olgusu içinde yerini almaya hazırlamıştır kendini. Geçmişte irdelenen ulusal ve geleneksel değerler konusunun, Türkiye'nin evrensel boyutlarda gelişmesine koşut olarak, resimsel bir motif olmaktan çıkıp, kavramsal/simgesel bir çözüme ve yoruma dönüştüğünü izlemekteyiz.

Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almalıyız. Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görüngünün içinde çok önemli bir tanıtım ve saygınlık öğesi olarak yerine oturtacaktır.

Bienal öncesinde basın bülteni için hazırlanmış metin.

Bienalin Oluşum Süreci

Uluslararası İstanbul Bienali'nin düzenleme kuruluna çağrıldığımda, 1984'de kurduğum Galeri BM'yi yönetiyordum; bilgi ve deneyimim yerel ortamda düzenlediğim sergiler ve yazdığım yazılarla sınırlıydı. Uluslararası sergilerin genel olarak yabancı kültür merkezleri tarafından düzenlendiği, dışa kapalı bir sanat ortamında, dışarda olan biteni ender gezilerde ve yabancı dergilerde izleyerek yön bulmaya çalışıyordum. İKSV başkanı Nejat Eczacıbaşı ve genel müdürü Aydın Gün'ün uzak görüşlü girişimiyle başlatılan bienalin, sanat ortamına nasıl bir açılım ve derinlik kazandırdığını şimdi biliyoruz, ama bunu o zaman tahmin etmek çok zordu. Aydın Gün başkanlığında, Prof. Doğan Kuban, Prof. Belkıs Mutlu ve Sezer Tansuğ'un bulunduğu kurulda bana koordinatörlük görevi verildi; bu, vakıfta asgari ücretle tam gün çalışma anlamına geliyordu. Bu kurulun piramidin tepesindeki uluslararası sanatçı topluluğunu İstanbul'a getirmeye gücü yetmeyeceği açıktı; yabancı kültür merkezlerinin ve resmi bağlantıların istenen sonuçları vermeyeceği de... Sonuçta, o dönemde Avrupa sanat merkezlerinde öne çıkmış adların yer aldığı bir uluslararası kurul (Christos Joachimides, Germano Celant, Alexander Grevenstein, Wieland Schmidt, Norman Rosenthal, Dieter Schrage, Radu Varia, Hubert G. Hermes) 1986 Ağustosu'nda İstanbul'da ağırlandı. Toplantılar ve geziler sonucunda tarihsel mekânların kullanılması ve Germano Celant küratörlüğünde (küratörlük İstanbul sanat ortamında bilinen bir meslek değildi) bir uluslararası sergi düzenlenmesi kararlaştırıldı. Aylar sonra ve Haziran 1987 gibi açılışa dört ay kala, çok geç bir tarihte Celant'ın istediği bütçenin hiçbir biçimde sağlanamayacağı anlaşılınca, uluslararası sergiyi oluşturmak işi bana kaldı. Yaklaşık on iki sanatçıyla oluşturmayı düşündükleri sergi için 350.000 dolar isteniyordu; ki bu nerdeyse tüm bienalin bütçesiydi.

Bu sergilerin bütçesini hazırlamak bir bakıma kolaydı, çünkü İstanbul Festivali dolayısıyla sponsorluğa alışmış, sınırlı da olsa bir iş dünyası vardı.

Zordu, çünkü çağdaş sanat üretimi henüz müzik, bale, tiyatro gibi benimsenmiş bir alan değildi; sponsorluk sonucunda ne kazanılacağı belirsizdi. Aylar süren çalışmalar sonucunda bütçe çeşitli firmaların sponsorluğuyla bağlandı. Diğer taraftan, önde gelen sigorta şirketlerinin oluşturduğu bir grup, yapıtların sigortasını üstlendi; bu çapta bir yapıt sigortası da ilk kez gerçekleşiyordu; özellikle Fikret Mualla sergisinin sigorta değeri çok yüksekti. Avusturya Kültür Ofisi, Fransız Başkonsolosluğu ve Kültür Merkezi, Polonya Halk Cumhuriyeti Başkonsolosluğu, Cenevre Türkiye Başkonsolosluğu, Kanada Büyükelçiliği gibi resmi yabancı kurumların sergilerin oluşumuna destek vermesi de gelecekteki sıkı işbirliklerinin başlangıcını oluşturdu.

İzleyicinin ilgisini çekmek için bienal sergilerinin kentin farklı merkezlerinde olması, sanatçılara çekici gelecek tarihsel yapıların kullanılması, kurum ve kuruluşların sergilere katkıda bulunmasının sağlanması, Türkiye sanat ortamının çok sayıda sanatçıyla temsil edilmesi, modern ve çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkenin 20. yüzyıl sanatının temsil edilmesi gibi ilkelerle Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze salonları bienal için kullanıldı. Bu binaların çağdaş bir sergiye uygun – örneğin ışık, ısıtma, nem, asma sistemleri gibi – donanımlara sahip olmaması, her birinin başka bir bürokratik kuruma bağlı olması, farklı yönetmelikler, sergi mekânlarının birbirinden uzaklığı gibi işlevsel gerçeklerin yarattığı zorluklar, sergilerin kusursuz olmasını engelledi, denilebilir.

Öte yandan, sanat çevrelerinin ve basının bu etkinliği bir bütün olarak değerlendirmesi, Türkiye'ye gelen yabancı sanat eleştirmenleri ve uzmanlarının olumlu izlenimler edinmesi ve sanat ortamıyla kalıcı ilişkiler kurması, sanatçıların bu etkinlikler dolayısıyla yeni bir çalışma ve yaratma gücü kazanması, izleyicinin çağdaş sanatı algılaması ve anlaması gibi sonuçlar bienalin başarısının kanıtları olacaktır.

Bienal sonrasında yazılmış, yayımlanmamış metin.

Markus Lüpertz ile Söyleşi

Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'nin açılışından üç hafta sonra gelerek, değişik kişiliğini ve ünlü olmanın özelliklerini vurgulayan Markus Lüpertz, giysileri, davranışları ve çevresinde pervane gibi dolaşan, bir dediğini iki etmeyen asistanlarıyla hemen yüzlerce yıllık Avrupa sanat geleneğinin bir temsilcisi olduğunu ortaya koyuyor ve bunu son derece doğal ve kendiliğinden bir tavırla beceriyordu. Bir yandan tıpkı inançlı bir Rönesans sanatçısı gibi, çalışmasını ayrıntılı bir törene dönüştürürken, bir yandan da günümüzün değişkenliğine, geçiciliğine ve yüzeyselliğine yeşil ışık yakan, ele avuca sığmaz bir yanını da göstermekten kaçınmıyordu. Lüpertz, Aya İrini'de dört gün boyunca durmadan çalıştı. Bir resim yapmak niyetindeyken ortaya iki resim çıktı; o arada kendisi için hazırlanan bütün programlara da uydu.

Lüpertz ile Aya İrini'deki çalışması sırasında, ses kaydının yapılmasını istemediğinden, benim not almamı sabırla beklediği bir konuşma yaptık.

Beral Madra – Prof. Lüpertz, yaşam biçiminizi ve ilkelerinizi öğrenmek istiyoruz.

Markus Lüpertz – Belirli değişimler ve olaylar yok yaşamımda. Daha başlangıçtan bu yana sürekli gerçek sanat yaratmak üzerine bir ilke izledim ve hep bu ilkeye yaklaşmaya çalışıyorum, ya da gelecekteki büyük bir olaya ulaşmak için yaşıyorum. Bugün orta yaşımı yaşarken şaşırarak görüyorum ki, yaşlılık geç geliyor. Gittikçe olgunlaşıyor muyum, akıllanıyor muyum ya da yaşımın baskısını duyuyor muyum? Bildiğim şey, ben bu yavaş değişimi hep olumlu yöne çeviriyorum. Bence, bekleyişin bitmeyen biçimi bu. Bekleyişin her anı gelecekteki büyük bir olay için... İşte resim yaparken de, hep bir an sonra içimden çıkacak o yeni ve büyük "şey"i, yaratıyı beklerim ve bunu öylesine merak ederim ki... Bu benim için büyük bir itkidir.

Dünyadaki ve çevremdeki siyasal ve toplumsal değişiklikler beni doğrudan doğruya ilgilendirmiyor, diyecek kadar kendi iç dünyama güvenirim; daha doğrusu yaşam biçimim benim dışımdaki şeylerden etkilenmiyor. Yine de günlük yaşamda çevremi sürekli gözlemlerim; bu duyarlılıkla olur, ama optik düzeydedir. İnsanların davranışlarını, dış görünüşlerini, dostlarımdaki değişiklikleri hep dışardan izlerim. Eğer terim yerindeyse, ikinci elden bir algılama gibi olur bu...

Başarı sizi ne yönde etkiledi?

Başarı mı? Bu çok güvencesiz bir şey. Ben hep genç bir sanatçı gibi kaldım bu açıdan; başarı öncesini yaşarım hep. Önemli olan yaptığım işin değerlendirilmesi ve sanatımın kalıcılığıdır. Elli yıl sonra da resmim yaşıyorsa, önemliyse, bu başarıdır. Bugün kitle iletişim araçlarının sağladığı başarı ortamının gerisinde gerçekte benim ne yaptığımı doğru dürüst anlamayan yazarlar ve basın var. Üstelik zaman zaman da çok yıpratıcı, kırıcı ve yıkıcı olabiliyorlar. Ben bunlara göğüs gerdim ve inandığım resmi yaptım.

Alman sanatçıların uluslararası sanat ortamında yaklaşık 10 yıldır önde olmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu başarının nedenleri sizce nelerdir?

Ben Çekoslovakya'da doğdum, ama Almanya'da büyüdüm ve eğitim gördüm. Ve bir Alman olarak gurur duyuyorum. Savaş sonrası kuşağı olarak bizim şansımız vardı; her şeyi yeniden kurmak şansı, ve bunu iyi kullandık. Nasyonal Sosyalizm tüm sanatı kısa sürede yok etmişti; onunla birlikte ulusal kimliğimizi de! Bu durum, savaş sonrası kuşakta bir direnme birikimi ya da gerilimli bir güç doğurdu. Yeni bir sanat kurmak için görev ve işlev yüklendik. Yine Nazi yıkımı ve savaş nedeniyle her şeyin en kötüsünü ve yozlaşmışını yaşamış olarak korkumuz kalmamıştı; başka ülkelerdeki gibi bir gevşeme de söz konusu değildi. Bizim kuşak bir gereklilik üstüne kurdu bu sanatı; bu nedenle bu başarı doğal! Ancak, bizden sonraki kuşağın büyük kent bunalımları ve savaş korkuları yaşamaya başladığını gözlemliyorum. Bu, sanata da yansıyor.

Sizin kuşakta ve sizden sonraki kuşakta kimleri sayabilirsiniz?

Benim kuşağımdan Baselitz, Immendorf, Penck, Kirkeby gibi benim yakın arkadaşlarım var. Sonraki kuşaktan ise şimdilik kimseden söz etmek

istemiyorum.

Türkiye'ye gelmeden önce Türkiye hakkında ne düşünüyordunuz? İstanbul'a geldikten sonra izleniminiz ne oldu?

Berlin'de yaşadığım için Türkleri tanıyorum; daha doğrusu bu yine uzaktan optik bir gözlem. Berlin'de Türkler çalışkan, canlı ve birbirlerine çok bağlı, ama Almanlardan uzak yaşıyorlar. Oysa, İstanbul'da görüyorum ki Türkler çok cana yakın, anlayışlı ve konuşkan. İstanbul yoğun bir gelişim içinde, her yerde yıkım/yapım var; gerçi modern binaların eskilerin yerini alması beni tedirgin eder... Burada tarih insanın çevresinde. Bunu yaşamak ilginç. Burada yaşayabilirim.

Uluslararası sanat ortamında, sanat pazarının, koleksiyoncular ve galericilerin sanatçıların yaratıcılığı üzerinde etkileri oluyor mu?

Bakınız, gerçek ve büyük sanat hiçbir şeyden etkilenmez, ama her alanda olduğu gibi bu alanda da iyi ve kötü pazarlamacılar, galericiler ve koleksiyoncular var. Ben hep iyi olanlarla karşılaştım ya da öylelerini buldum. Bence sanatçı mutlaka galerici ve koleksiyoncuyla iyi ilişkiler içinde olmalı. Bu iyi ilişki sanatçının güvencesidir; buna dayanarak sanatçı en uçtaki düşlerini gerçekleştirme olanağı bulur; daha doğrusu sınır tanımayan özgürlüğünü besler...

Sizce Türk sanatçıların uluslararası sanat ortamına girebilme olasılığı nedir?

Bu kolay olur diyemem. Sadece Ayasofya Hamamı'nda sergilenen yapıtları gördüm ve bu denli kısa bir gözlemden sonra herhangi bir eleştiri yapmak istemem. Yalnız şunu belirteyim, kendini göstermek konusunda zorluklar herkes için geçerli! Savaştan sonra Almanya'da böyle bir durum vardı. Alman resmi Fransız resminin altında ezilmişti, ve "yerel", "taşra" sanatı sözcüklerini duyuyorduk hep. Bu yaklaşık yirmi yıl sürdü. Daha önce belirttiğim nedenlerden dolayı bir kimlik kazanma sorunu vardı. Sonra bir gün durum degişti ve kendimizi kanıtladık. Siz de yüzyıllar süren bir resim yasağından sonra yeni bir sanat kuruyorsunuz, bu da belli bir süre ister... Ayrıca, bugün uluslararası sanat ortamında üç önemli koşul yerine getirilmeli: Kapitalist sistem içinde yerine oturmuş bir sanat piyasası, sanatçıların kendilerine sonsuz güveni, belirli bir izleyici kitlesinin yüksek beğeni düzeyi ve sanata ilgisi.

Sizin ozan olduğunuzu ve şiirlerinizin yayımlandığını biliyoruz. Ayrıca müzik çalışmalarınız da var. Bu yönlerinizden de bahseder misiniz?

Benim anladığım ve sevdiğim özgür ruh, zarafet, derin duyarlık ve saflık taşıyan şiir nerdeyse yok oldu. Genç kuşak ozanlar bu tür şiirden çok uzak; onların videoları ve pop klüpleri var! Bu şiirin yerini siyasal şiir aldı. Oysa, işe siyaset karışınca sanat çok şey yitiriyor. Ben, Hölderlin, Rilke, Goethe ve Gottfried Benn'i zevkle okurum. Şiir ve günlük yazıyorum. En son olarak ABD'deki yaşamımı anlatan *New York Günlüğü (New Yorker Tagebuch)* adlı kitabım yayımlandı. ABD'de kısa bir süre yaşadım. New York'ta bir loftum vardı, ama orada yaşayamayacağımı anladım. Özgürlük içinde uyulması gereken gizli kurallar var ve tarihsel çevre yok! Avrupa'da yaşamayı yeğliyorum. Müzikte "free jazz" ve doğaçlama yapıyorum; birkaç plağım çıktı.

Ben çok okurum. Tuvalette, yatakta, otomobilde, yolculukta... Her yerde sürekli yanımda altı - yedi kitap taşırım. En çok Dashiel Hammet, Knut Hamsun, John Steinbeck, Joseph Konrad, Aldous Huxley okuyorum. Son zamanlarda Cervantes okudum.

Kasım 1987, Vizyon Dergisi

Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat
Michelangelo Pistoletto ile Söyleşi

1970'lerde kitle iletişim araçlarının gelişmesi sonucunda uluslararası çağdaş sanat Türkiye'ye ivme kazanarak girmeye başladığında, Michelangelo Pistoletto beni en çok etkileyen sanatçıydı. Onun "ayna resimler"i, sanatla fotoğraf, çeşitli gereçler ve figür-mekân arasındaki ilişkilerin doruk noktasını oluşturuyordu. O zamandan başlayarak Pistoletto'nun gereçten gerece, yorumdan yoruma, tarihten günümüze değişimler geçiren yapıtlarını izledim. Kuşkusuz, onunla yaşamı, yapıtları ve sanat ortamının çeşitli yönleri üstüne konuşmak bambaşka ve ayrıcalıklı bir deneyim oldu.

Michelangelo Pistoletto ince taşlamalarını ve Akdeniz sıcaklığını sakin bir görünüm arkasına ustalıkla saklayan bir kişi. Yaklaşık 25 yıldır sanat ortamının çeşitli entrikalarına kapılmadan, ya da düşgücünü ve yeteneklerini kısa süreli tutkular uğruna harcamadan, önemli sanat yapıtları üreten bir sanatçı. Pistoletto'nun bir başka yönü de tarihsel ve geleneksel değerlere ve kaynaklara ilgiyle eğilmesi ve İstanbul'da karşılaştığı değişik çevreleri ve durumları duyarlılıkla çözümlemeye çalışması.

Pistoletto, onunla Aya İrini'de katılacağı sergi dolayısıyla yaptığım bu söyleşide, 1965'ten bu yana sürdürdüğü çalışmalarının düşünsel altyapısını ve sergileyeceği yapıtları açıklıyor...

Beral Madra – 1960'larda "ayna resimler" ile ün kazandınız. O dönemde çok yeni olan bu yapıt nasıl oluştu ve ana düşünce neydi?

Michelangelo Pistoletto – Yüzyılın başında resim yüzeyi dümdüz oldu. Her zaman Monet'nin mimari yüzeyleri gösteren resimlerinin sanatın bu dönemi için en iyi örnekler olduğunu düşünürüm. Onun resimleri bence

derinlik öğesinin görsel olarak son bulduğu ilk sanat yapıtlarıdır. Bu aşamada sanatın varlığıyla ilgili olarak büyük bir sorun ortaya çıktı ve bu sorun yeni bir mekâna giriş olanakları hazırladı. Sanatçı resimde ya da sanatsal düşüncede yeni bir mekân bulmalıydı. Daha sonra üç sanatçı bu sorunu çözmeye uğraştı: Bacon, Pollock ve Fontana. Bacon, cam bir kafes içinde bağıran bir adam resmi yaptı. Adam bağırıyor, fakat onu kimse duymuyor. O, camdan bir hapisteydi. Bacon bunu ifadeci bir üslupta çizdi ve durumu hiç çekinmeden gösterdi. ABD'de Pollock da aynı sorunla karşılaştı. Yüzeyin içine girmeyi denedi ve devinim yoluyla yeni bir mekân yaratmayı umdu. Fontana, huzursuzluğunu başka bir biçimde göstermeye çalıştı. Resim yapmak yerine tuale delikler deldi, ve bunu yaparak derinlik içinde biraz daha mekân kazanacağını düşündü.

Kanımca, Pollock devinim yoluyla tualin içine giremedi ve sorunu çözemedi. Bacon da sorunu çözemedi, yalnız sorunu göstermekle kaldı. Fontana da çözüme ulaşamadı, çünkü Rönesans'taki derinlikten başka bir derinlik bulunabileceğini düşünememişti. 1960'larda bu yaşamsal sorunu çözmek gerektiğine inandım. İtalya sanatında meydan okumanın odağında olan insan betimi üstünde çalışmaya başladım. Bu insanın çevresinde bir mekân bulmayı denedim. İnsanın çevresine altın, gümüş ve başka renklerle mekân yaptım. Sonunda siyah ve cilalı bir yüzeye eriştim. Bu cilalı yüzey giderek ayna oldu! Benim ilk aynam çok cilalı siyah boyaydı! O yüzeye bakınca arkamdaki mekânı gördüm ve hemen yeni bir derinlik için yeni bir kapı, yeni bir olanak açacağımı anladım. Resim yüzeyine takılı kalan ve yeni bir mekân arayan sanatçılara yeni bir ruh ve devinim verebilmek için ilerledim.

Bu yeni derinlik yalnız önümüzde değildi; ayna yoluyla omzumuzun arkasını da görebiliyorduk. Aynadaki imge aynı zamanda arkamızdaydı. Derinlik 360 derecelik bir açı kazanmıştı ve tümüyle soyut ve var olmadığını düşündüğümüz mekân, aynada kanıtlanıyordu. Bu mekâna girmek istersek, geri dönüp aynaya ters yönde yürümemiz gerekiyordu. Böylece, ilerleyip yaşamın içine doğru girdiğimizde, geçmişe baktığımızı ya da aynanın içine girdiğimizi görürüz. Rönesans derinliğini sürdürebiliriz geriye dönerek; olanakların açıkça çoğaltılmasıdır bu... Öte yandan bu yeni boyut, duvarların ya da olanaksızlıkların önünde takılı kalmayıp, yaşamın içine girmemiz gerektiğini de gösterir. Bunu yaparken sanatın uzun bir geçmişi ve sonsuz bir geleceği olduğunu kabul etmemiz gerekiyor.

İtalya'da Arte Povera akımı içinde değerlendirildiniz. Aynı dönemdeki ABD kaynaklı akımlar Pop Art ve Minimal Sanat ile Arte Povera arasındaki ayrım sizce nedir?

Bunlar arasındaki ayrım çok belirgin. ABD sanatçısı geçmişi görmezliğe gelir ya da geçmişin varlığını istemez, çünkü onlar Avrupa gibi tarihsel geçmişi olan bir kıtada yaşamıyorlar. Bu yüzden de ürettikleri nesnelere en aza indirgenmişlik yüklüyorlar. Gerçekte geçmişle kendi aralarına bir duvar dikiyorlar. Biz Avrupa'da birçok tarihsel katman içinde yaşamak zorundayız. Yaşamımız geçmişin anılarıyla ve çağrışımlarıyla dolu. Yaptığımız her şey yukarıda sözünü ettiğim 360 derecelik bir derinliğe yansıyor; geleceğe yönelik gereksinimlerimiz ise geçmişe yansıyor. Minimalizm ABD sanatçıları için önemliydi, Arte Povera da İtalyan sanatçılar için...

Günümüzde Türkiye'de birçok sanatçı tarihsel tabakalanma kavramını irdeliyor ve sanırım etkileyici bir tarihsel geçmişe bağlılık ve sorumluluk duyuyor. Aynı zamanda sanatçı, Rönesans resmi ve heykeli ya da Batı sanatının geleneklerine sahip olmadan, kendini yeni bir sanata uyarlamak zorunluğunu duyuyor. Çünkü ortaçağ sanat kavramından, 20. yüzyıl sanat kavramına çok kısa zamanda geçmek zorunda kaldı. Sanırım bu ayrıcalıklı durum yakın bir gelecekte ilginç bir sonuç doğuracak.

Ayna resimlerde 360 derecelik derinliği elde ettiğimden artık eski derinlik kavramı çerçevesinde konuşamam, geriye dönemem. Yalnız çoğalmışlık ve çevresinde dolaşmak bağlamında konuşabilirim; çünkü ayna çoğalmışlığı simgeliyor ve ayna resimler içinde her şey var olabilir. Bunu ben "yeni boyut" olarak nitelendiriyorum. Yeni boyut, eski derinlik kavramının yerini almıştır. Yeni boyut, çeşitlilik, tutunabilme, devinim ve değişikliktir. Sanırım, bizim ve sizin başlangıç noktamız Bizans sanatıdır. Benim yapıtlarım Bizans sanatına bağlanabilir, çünkü ben, bugünün insanını, tıpkı İsa'nın ve Meryem Ana'nın altın mozaik yüzey üstünde gösterilmesi gibi, altın yüzeyde gösterdim önceleri. Altın bu figürlerin çerçevesiydi, ölümsüzlük, sonsuzluk anlamına geliyordu. Figürün çevresi önemlidir, çünkü toplumun içeriğini, yapısını ve düşünce biçimini belirler, ya da toplumsal yaşamın gerçek olarak yansıtılmasıdır. Bizans sanatındaki betimleme biçimi tüm Batı sanatı için bir kaynak oldu, ama sizin için olmadı. Siz, soyutlamayı yeğlediniz, dekoratif sanatlar ve hat sanatına döndünüz. İkonoklazm sizin kavramlarınızı etkiledi. Buna karşılık biz, İtalya'da yeni bir gelişime başladık ve figürü derinlemesine araştırmaya

koyulduk. Örneğin, insanı doğa içinde göstermeye başlayan Giotto'ya vardık. Giotto böylece Tanrıyı gökten indirip yere kondurdu. Bu noktada da bilimsellik başladı. Piero della Francesca ise yetkin bir derinlik içinde, bilimsel düşünceye karşılık veren bir resim yarattı. Sizin sanatçılarınız şimdi bu bilimsel düşüncenin derinliğine atlamak durumunda kaldı; çünkü ülkenize modern teknoloji geldi. Kuşkusuz sanatçılar dünyayı ikiye ayırıp yaşayamazlar, derinliği olan bir teknoloji ve derinliği olmayan bir sanat gibi... Ancak, sizin mimarlığınızda 360 derecelik bir derinlik, daha doğrusu benim "yeni boyut" dediğim şey var. İstanbul'daki tarihsel yapılarda, benim ayna resimlerimdeki "yeni boyutu" yaşadım. Camilerde tam bu kavramı ve bu çevresel düzeni buldum. Camilerin birkaç girişi var ve içeriye her yönden yaklaşılabilir. Mekke'ye doğru yönlendirilmiş olmalarına karşın, ki bu dinsel düşüncenin iletilmesi anlamına geliyor, camiler çember biçimli bir derinliğe göre yapılandırılmış.

Burada sergi yapmaya nasıl karar verdiniz? Gelecekte belki bu sergilere birçok uluslararası sanatçı katılacak, ama siz ve bu sergideki diğer sanatçılar hep bu işin öncüleri olarak anılacaksınız.

Yapıtımı burada sergilemek oldukça nazik bir durum. Umarım anlaşılır. Ben burada bir değiş tokuş önermiş oluyorum. Türk izleyicisi ve sanatçısı yeni bir derinliğin arayışı içinde olabilir, ben de kendilerine yeni bir boyut ile yanıt veriyorum. Aya İrini'ye bir ayna resim ve bir aynalı kuyu yerleştiriyorum; tıpkı 1960'larda soyut ile figüratif arasında bir çeşit savaş varken ve yeni bir başlangıç beklenirken yaptığım gibi. Figür resminin geçmişi kısa sizin ülkenizde; sanatçılarınız figüre önem veriyor. Burada bir çember tamamlanıyor, çünkü Batı sanatının başlangıcı olarak nitelendirilebilecek Aya İrini'de yapıtımı sergiliyorum. Yapıtım da yeni bir derinliğe geçişi simgeliyor. Sizin sanatçılarınız da bu yeni derinliğe gereksinim duyuyor.

İtalya'da Fütüristler figürü derinlemesine irdelediler...

Bunu belirtmeyi unuttum. Benim çalışmam Fütürizm ve Kübizm'e yakınlık gösterir. Bu iki akımdaki resimlerde devinim öğesi üzerinden yeni boyutlar aranmıştır ki, benim de devinimde yeni boyut aramam aynıdır. Ayna resimlerde ben bu devinime ulaştım. Gerçek devinimi, kendi devinimizi görürsünüz onlarda. Devinimin çeşitli kesitlerini, aşamalarını görürsünüz; bu betimlenmemiştir, ama yine de orada vardır.

Son yıllarda üç boyutlu yapıtlar da ürettiniz...

Sanırım hep bir şeyin en iyisini yapmaya çalıştım, ve bu en iyi, karşıt uçları bilimsel bir ilişkiye sokmaktı. Günümüzün bilimsel düşüncesi göreceliktir. Ayna resimlerde görecelik ve onun tam karşıtı olan somutluk (kesinlik) vardır. İki karşıt uç! İkisi birleştiğinde yeni boyutun başat bir yönünü oluşturuyorlar. Anımsadığımız her şey, günümüzde oluşan şeylerle ve gelecekte olacak şeylerle birlikte var oluyor...

Ayna resimlerin anlamını iyice kavradıktan sonra, bu yönde daha da ilerlemem gerektiğini gördüm. Bu, yeni boyutun kapsamındaki "her şey sonsuzdur, aynı zamanda her şey değişkendir" anlayışını da içeriyordu. Bu nedenle yapıt üretirken çok hızlı çalıştım ve düşüncelerimi hemen yapıta dönüştürdüm. Genellikle gerçekleştirme işlemine takılmadan, anlık gereksinimlerimi ve çevresel gereksinimlerimi anlamaya çalışarak ürettim. Bu nedenle de her defasında bir öncekinden başka bir yapıt ürettim. Yapıt çeşitleri böyle oluştu. Bu yapıtlar topluluğu, şimdi bile, her anı başka bir oluşuma dönüştürme gereksinimi yansıtır.

Daha sonra bu çoğulcu gücümü başkalarıyla ilişkiye girerek paylaşmayı denedim. Örneğin 1976'da Venedik Bienali'nde bir ortak bildirge sunduk ve sokak tiyatrosu eylemi yaptık. Bu yine, yaşamın yeni ya da başka bir özel kesitinde yeni bir çevre yaratmak düşüncesiydi; yaşamın içine yaratıcı güçlerimizle dalmaktı. Zamanla birlikte deviniyorum, çevremin, çevremdeki herkesin ve kendimin gereksinimleriyle birlikte deviniyorum. 1985'de başladığım son yapıtım *Dört Kuşak* adını taşıyor. Bunun anlamı, kendimi oğlumun oğlunun oğlu sanmama dayanıyor. Değişirim, yenilenirim, ölürüm. Eğer ayna resimlerde yarattığım zaman boyutuna inanıyorsam, sanat kavramını ona göre kullanmalıyım. Zamanı yapıtımın kılgın bir aracı gibi kullanmalıyım. Son yapıtımı *Dört Kuşak* olarak adlandırdım, çünkü gövdemden yeni bir sanatçının doğduğunu duyumsuyorum.

Ekim 1987, Gösteri Dergisi

2. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

1989

Bienal Öncesinde Bir Değerlendirme

İstanbul bir kimlik kazanma süreci yaşarken, bu kimliğin özelliklerine eğilmemiz gerekiyor; kendiliğinden oluşan bir uluslararasılık mı yoksa yapay bir uluslararasılık mı?

Uluslararası olmak, değişik ve uzak kültürlerin, olguların ve yaşam biçimlerinin buluşması, birbirine kaynaşması ya da karşı karşıya gelip çatışması, bu sürecin yeni bir bireşim yaratması anlamına geliyor.

İstanbul, konumu, tarihi, güncel durumu dolayısıyla ayrıcalıklı bir uluslararası odak noktası; Doğu ve Batı'nın geleneksel karşıtlığının her an buluştuğu, Doğu Akdeniz'in köklü kültürlerinin izlerinin günümüze değin yaşadığı, bunun yanında günümüzün egemen olgularının (çokuluslu turizmin etkileri, sürekli nüfus artışı ve yapılaşma) büyük gösterişler içinde patladığı bir kent.

İstanbul bu yönleriyle uluslararası olma özelliklerini taşıyor; örneğin uluslararası ekonomik güçlerin bir buluşma ve yatırım noktası, ve milyonlarca insanın uğrak yeri olduğu bir gerçek. Beş yıldızlı otelleri, plazaları, galerialari ve her türlü lüksü ile uluslararası trafiğin her kesitinin gereksinimlerini karşılamaya hazırlanıyor. Geçmişin uygarlık katmanları, bugün insanlar için çekici olan tarihsel boyutu da sunuyor. Ancak, bu saydıklarımız uluslararası olmanın görünen yanları. Uluslararası olmanın görünmeyen, ama ana maddeyi oluşturan parçası kültür ve sanat alanında ne kadar uluslararasıyız? Evrensel kültür ve sanat yaratıcılarının yaşayabildikleri, buluştukları bir yer mi İstanbul? Bu kent için ya da bu kentte dünyanın dört bir yanından gelmiş sanatçılar yapıt yaratıyor mu? Bu kentte yeni düşünce ve sanat akımları doğup, dünyaya yayılıyor mu? Bu kent kendi insanları ile yabancılar arasında gerçek bir kültür iletişimi

kurabiliyor mu? Bu sorulara olumlu yanıt verebiliyorsak, İstanbul'un kendi bünyesinden doğan bir uluslararasılığa sahip olduğunu doğrulayabiliriz. İstanbul artık kaçınılmaz bir biçimde uluslararası olma sürecini yaşadığı için, işin bu yönünü de düşünmemiz gerekiyor; çünkü bu gerçekleşmeden oluşan uluslararasılık, süreç içinde kimliğimizi yitirmemize neden olabilir. İstanbul, yeni gelişmeler ve değişmeler içinde kültür kimliğini vurgulamak, yeni bireşimleri kendi kimliğinin egemenliğinde kurmak zorundadır. İstanbul'un belli başlı kültür göstergelerinden İstanbul Festivali ve Film Festivali dolayısıyla yüzlerce sanatçı ve yüz binlerce izleyici kentin tarihi ve modern mekânlarında unutulmaz anlar yaşadı, özgeçmişlerinde İstanbul adı belgelendi, izleyiciler kendilerini eğitti, kültürde güncellik yakalandı. Bu etkinlikleri düzenleyen İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1986'da aldığı bir kararla "Çağdaş Sanat" alanında da uluslararası bir etkinlik gerçekleştirmeyi üstlendi ve 1987'de *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri* adı altında bir dizi sergi gerçekleştirdi. Sergilerin iki yılda bir yapılmasının uygun görülmesiyle, bu başlık *Uluslararası İstanbul Bienali*'ne dönüştü. Bu bienalin, ülkemizdeki çağdaş sanat ortamının sorunları, gereksinimleri, koşulları göz önüne alınarak saptanan ilke ve amaçları: uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek; ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak; çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak, şeklinde özetlenebilir.

Bu ilke ve amaçların gerçekleştirilmesi ve beklenen sonuçların alınması zaman isteyen bir iştir; sabır ve tutarlılıkla, ödün vermeden sürdürülürse, ancak birkaç bienal sonra istenen hedeflere varılabilir.

1987'de gerçekleştirilen sergiler dolayısıyla ülkemize çağdaş sanat ortamının önemli ve ünlü sanatçıları, sanat uzmanları ve eleştirmenleri geldi, sergilerin kataloğu yüzlerce sanat merkezine, eleştirmene, koleksiyoncuya, galeriye ulaştırıldı. İstanbul'un ve sanatçılarımızın adı çağdaş sanat belgeliklerine girdi; ülkemizde ise çağdaş sanatın varlığı, uluslararası iletişimin gerekliliği, günümüz sanatının özel ve devlete bağlı kuruluşlarca desteklenmesi zorunluluğu, sanat çevrelerinin bilincine yerleşti. 1987'deki sergileri, paralı girişle yaklaşık 50.000 kişinin gezmiş olması, halkın olaya yaklaşımının göstergesiydi. Bu ilk adımdı...

İkinci adım, 25 Eylül - 31 Ekim arasında gerçekleştirilecek olan 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde atılacak.

Bienalin İstanbul Kültür ve Sanat Vakfi genel müdürü Aydın Gün başkanlığındaki danışma kurulunun (Prof. Doğan Kuban, Beral Madra, Prof. Belkıs Mutlu, Prof. Dr. Bülent Özer, Sezer Tansuğ) bir yıldır yaptığı çalışmalar sonucunda belirlenen, ülkemizdeki yabancı elçiliklerin, konsoloslukların ve kültür merkezlerinin katkılarıyla desteklenen programın uygulama aşamaları sürüyor. Bienal sergileri, Kültür Bakanlığı, Genel Kurmay Başkanlığı, Eminönü Belediye Başkanlığı, Mimar Sinan Üniversitesi, Türk Dünyasını Araştırma Vakfi ve ilgili müdürlüklerin izin ve katkılarıyla Aya İrini, Ayasofya Müzesi, Sultanahmet çevresindeki tarihi açık hava mekânları, Süleymaniye Kültür Merkezi (Süleymaniye İmareti), Askeri Müze, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü, Yıldız Sarayı Sanat Galerisi, Basın Müzesi, Yıldız Üniversitesi Sabancı Kitaplığı ve 24 galeride gerçekleştirilecek.

Bienal Sergileri

Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat başlığı altındaki iki sergiden biri Aya İrini'de yer alıyor. Aya İrini, sanatçılar için hem zorlukları hem de çekiciliği olan bir mekân; her türlü simgesel öğeden arınmış duvarları, kusursuz boyutları, gizemli bölmeleri ve değişken ışığıyla, buraya adım atan kişide benzersiz duygu ve düşünceler yaratıyor. 1987'deki sergilerde bu tarihi yapıda, Pistoletto'nun *Aynadaki Adam, Paçavralar Mönüsü*, *Beşik* adlı yapıtları, Zorio'nun ciritlerinden oluşan *Yıldız*'ı ve yapıyı çapraz olarak kesen *Odio*'su, Morellet'nin beyaz tual üstüne yalın çizgilerle oluşmuş *Nefret* adlı düzenlemesi, Alberola'nın yapının kubbesini taşıyan ayaklara yerleştirdiği Hıristiyanlık dinini sorgulayan resimleri ve arkadaki avlunun galerisine yerleştirdiği, Michel Henochsberg ile birlikte yaptığı *Hesapların Bozulması* adlı yapıtı, Rainer'in *İsa Yüzleri* adlı dizi resmi, ve açılıştan sonra gelen Lüpertz'in bir haftada yaptığı dev resim sergilendi. İzleyicilerin bir bölümü yapının boş kaldığını ileri sürdü; bu oldukça yüzeysel bir yargıydı. Sanatçıların, yapıyı görerek, düşünerek ve yerinde gerçekleştirerek sunduğu yapıtların her biri içerik ve kavram açısından oldukça yüklüydü: İlgilenen izleyici bu yapıtların anlamını çözmek için uğraşmak zorundaydı; çağdaş sanatta sanatçının izleyiciden başlıca beklentisi de bu. Bu yapıtların hemen hepsi 20. yüzyıl sanatı içinde kalıcılığı ve geçerliliği kanıtlanmış, yüzyılın ikinci yarısının "klasik modern" damgasını taşıyordu.

İzleyici Aya İrini'nin doldurularak süslenmesi beklentisi içinde olursa,

düş kırıklığına uğrayabilir; gerçekte amaç yapının kavramsal olarak değerlendirilmesi ve yorumlanmasıdır. Bu yıl, Erol Akyavaş, Alaattin Aksoy, Mehmet Aksoy, Neşe Erdok, Serhat Kiraz, Ömer Uluç bu yapı için tasarladıkları yapıtlarını gerçekleştirecekler. Öte yandan Anne ve Patrick Poirier, Aya İrini'de sergileyecekleri yapıtlarının büyük bir bölümünü oluşturan ön araştırmayı Eylül ayında Afrodisias ve Bergama'da yapacaklar.

Geçen yıl, çok ilginç bir Osmanlı mekânı olan Mimar Sinan'ın Haseki Hürrem Sultan için yaptığı hamamı sergi mekânı olarak kullanabilmiştik; bu olay herkeste bu mekânın sürekli sergi yeri olarak kullanılması isteğini doğurmuştu. Ne yazık ki Kültür Bakanlığı bu yapının bir halı satış yeri olmasını uygun gördü. İkiz yapının ortasına kapı açılarak, erkek ve kadın bölümleri birleştirildi ve yapının bembeyaz mekânları kıpkırmızı kalın borulardan yapılmış halı askılıklarıyla donatıldı. Yabancı sanat uzmanlarının özel ilgisini çekmiş olan bu yapıyı böylece turizme kurban verdikten sonra, sergiler kapsamında değerlendirebileceğimiz bir yapı daha bulabildik: Türk Dünyasını Araştırma Vakfı tarafından yönetilen Süleymaniye Kültür Merkezi (Süleymaniye Külliyesi içinde yer alan imaret). Yapı, 1983 yılına kadar Türk ve İslam Eserleri Müzesi olarak kullanılmıştı. Bu yapı kapsamında eser üretmek üzere davet edilen Daniel Buren, Jannis Kounellis, Richard Long ve Sol LeWitt, uluslararası sanat ortamının yaklaşık 25 yıldır tahttan inmeyen dört sanatçısı, yapıtlarını İstanbul'da ve İstanbul için gerçekleştirecekler. Kounellis dışındakilerin yapıtları sergi bitiminde iptal edilecek, kuşkusuz fotoğraflarla belgelendikten sonra...

Bu yıl tarihi çevreyi bir bütün olarak vurgulamak ve daha çok sanatçıya olanak tanımak için *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* başlığı altında açık havadaki düzenlemelere, Erdağ Aksel, Mustafa Altıntaş, Handan Börüteçene, Metin Deniz, Erol Eti, Ayşe Erkmen, Mehmet Güleryüz, Gülsün Karamustafa, Azade Köker, Behçet Safa, Sarkis ve İngiltere'den Alison Wilding katılıyorlar. Her sanatçı tarihi çevrede kendi sanat anlayışına uygun bir yer seçti ve bir tasarı hazırladı.

Askeri Müze, bu yıl da Genel Kurmay Başkanlığı'nın ve Müze Müdürlüğü'nün izniyle bienalin kullanımına verildi. Müzede bir yandan inşaat ve iç dekorasyon işleri sürerken, boş salonlarda gerekli düzenlemeler yapılarak uluslararası grup sergileri sunulacak.

İtalya'dan, İtalya Kültür Merkezi eski müdürü Bn. Rispoli ve yeni müdürü Bn. Furletti'nin özel ilgileriyle, ünlü sanat uzmanı Italo Mussa'nın düzenlediği *80'li Yıllarda İtalya'da Soyut ve Figür – Diptikler* başlıklı bir sergi gelebilecek; bu sergide 32 sanatçının resimleri yer alıyor. Öte yandan, Bilijana Tomiç Yugoslavya'dan bir sergi getirme hazırlığı içinde. Bu sergi de Yugoslav Başkonsolosluğu'nun katkılarıyla gerçekleştirilecek.

İsviçre'den Max Bill ve onun izinden giden genç kuşağın bir sergisini getirebilmek için Max Bill ile Zürih'te bir görüşme yapılıp olumlu yanıt alınmış, ve İsviçre Başkonsolosluğu katkılarıyla bu serginin gelmesi sağlanmıştır. Ancak, şimdi yaşı sekseni aşmış olan Max Bill bu serginin sorumluluğunu kaldıramayacak kadar yorgun olduğunu belirtti. Bu durumda, İsviçreli sanatçı Martin Disler'in gelmesi söz konusu...

Portekiz'den gelmesi planlanan sergi Arvore (Sanatçılar Kooperatifi) tarafından düzenleniyor; yapımcısı yine bir hanım: Manuela Abreu e Lima. Sergi yine Portekiz Büyükelçiliği ve Başkonsolosluğu katkılarıyla ülkemize gelebilecek.

Askeri Müze'nin iki büyük salonunda *80'li Yıllarda Türk Resmi* başlığı altında ve kendi içinde figürden soyuta doğru bir düzeni olan sergi gerçekleştirilecek. İzleyici burada Mevlut Akyıldız, Özer Kabaş, Komet, İbrahim Örs, Nedret Sekban'ı anlatımcı resimde; Fuat Acaroğlu, Bedri Baykam, Yavuz Tanyeli, Esat Tekand, Şenol Yorozlu'yu ekspresyonist eğilimlerde; Halil Akdeniz ve Adem Genç'i soyut resimde en son yapıtlarıyla görebilecek. MSÜ Resim ve Heykel Müzesi'nin onarılmakta olan büyük salonlarında Christos Joachimides'in düzenlediği sergiyi izleyeceğiz. Sergi Berlin Senatosu'nun katkılarıyla geliyor ve Berlin Belediye Başkanı serginin açılışını yapacak. Günümüz Alman sanatı içinde özel bir yeri olan Berlin'in 80'li yıllarının üslup ve eğilimlerini göreceğiz bu sergide. Milli Saraylar Daire Başkanlığı Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü'nde Avusturya öncü sanatı Attersee, Schmalix, Kogler ve Walde'nin yapıtlarıyla temsil edilecek, üst katta ise Mehmet Gün son çalışmalarını sergileyecek. Avusturya'dan yedi genç sanatçı yapıtlarını MSÜ Resim ve Heykel Müzesi Kitaplığı'nda sergileyecek. Atatürk Kültür Merkezi'nde büyük salonda Selim Altan, Arzu Başaran, Haluk Gedik, Selma Gürbüz, Bahar Kocaman, Murat Morova, Argun Okumuşoğlu, Şeyma Nalça Reisoğlu, Gonca Sezer, Murat Sinkil, Mithat Şen ve Emre Zeytinoğlu'nun katıldıkları bir genç kuşak sergisini, küçük salonda André Dupont'un

katkılarıyla ünlü sanatçılar Marco Del Re (İtalya) ve Rudy Pijpers (Hollanda) sergilerini izleyeceğiz. Yıldız Üniversitesi Sabancı Kitaplığı'nda, Expo Arte'deki *Akdeniz Ülkeleri Sergisi*'ne çok ilginç bir soluk getirmiş olan Efi Strousa'nın düzenleyeceği üç - dört sanatçıdan oluşan *Günümüz Yunan Sanatı* sergisi görülecek. SSCB Başkonsolosluğu katkılarıyla, Sovyetler Birliği'nden getirilmesine çalışılan ve yirmi beş resimden oluşan *Rus Avangardları* koleksiyonunu Yıldız Sarayı Sanat Galerisi'nde izleyebileceğiz. Tekfen Holding'in katkılarıyla Gürcistan'ın ünlü sanatçısı Zurab Tzereteli bienale katılıyor. Tzereteli'nin yapıtlarıyla birlikte Gürcistan'dan bir de genç kuşak sergisi Basın Müzesi salonlarında sunulacak. Bu yıl bienale yirmi dört galeri kendi mekânlarında düzenleyecekleri sergilerle katılıyorlar. Sergilerde izleyeceğiniz yapıtlar Anadolu Sigorta tarafından sigortalanıyor. Bu olay kapsamlı bir katalogla belgelenecek. Bienal dolayısıyla yaklaşık iki ay boyunca İstanbul uluslararası çağdaş sanat ortamının ünlü kişilerini konuk edecek. Sayıları iki yüze varan sanatçı ve yüzlerce yapıt, bir ay boyunca geniş bir izleyici kitlesinin yorumuna, eleştirisine, beğenisine sunulacak. Bu, yoğun bir etki-tepki ortamı, çağdaş sanatın gelişimi için önemli bir soyut devinim, sanatçı - izleyici ilişkisinde verimli bir yaşantıdır.

Bienalde görüşmek üzere...

Eylül 1989, Arredamento Dekorasyon Dergisi

Bienal nedir?
Bienal anlamı
Faydaları
Hangi alanda sanat en çok yapılmıştır)

Bienali İzlemek

2. Uluslararası İstanbul Bienali bu yazıyı okuduğunuzda açılmış, dolayısıyla sergileri gezen herkesin gözlemleri, yorumları, eleştirileri belirginleşmiş ve birikmiş olacak, çağdaş sanatın özelliklerinden birisi olan etki-tepki ortamını hep birlikte yaşamaya başlayacağız. Sergileri düzenleyen sorumlular övgü ya da sövgü yağmuru altında şemsiyelerini açmış olacaklar; şuna inanıyorum ki, böyle bir etkinliğin sorumluluğunu taşıyanlar için sövgü de övgü de eşittir. Bu tür girişimler ülkemiz için gereklidir ve bu gerekliliği taşımayı üstlenenler yorgunluktan övgünün tadını çıkaramadıkları gibi, işi yapabilmiş olmanın hafifliğiyle de sövgüden etkilenmezler. Türkiye'nin bugünkü ekonomik toplumsal koşullarında sanat yapıtı sergilemek, buna bağlı olarak gerekli işlemleri yürütmek ve bütün bu etkinliği kültür gelişiminin bir parçası durumuna getirmek çeşitli güçlükler, engeller, aşamalarla dolu uzun bir uğraştır. Herakles'in 12 görevi ile karşılaştırılabilir bu. Ancak bu görevlerin yerine getirilmesindeki gecikmişlik, kılı kırk yarmaya izin verecek durumda değil; deneyimleri bir an önce yaşamaya başlamak gerekiyor. Yitirilmiş zamanı kazanmanın kaçınılmaz olduğuna inananların sağduyusu ağırlık taşımaktadır burada. Sergilere dışardan bakıldığında eleştirilecek, beğenilmeyecek çok yön bulunabilir, kızılabilir, küçük görülebilir; gezen insan sayısı kadar tepki ve düşünce üretilebilir. Bu tepki ve düşünceleri açıklarken belirli bir ölçüyü kaçırmamalı. Etkinliklerin yaratılmasındaki nedenler, gereklilikler, olanaklar, zorunluluklar bu ölçünün öğeleridir. İzleyici ve eleştirmen tepki gösterirken altyapıyı iyi bilmek zorundadır. Türkiye'de uluslararası sergiler dizisi (yalnız bu, fuar gibi son derece profesyonel ve tüketime yönelik bir olayla karıştırılmamalı) gerçekleştirecek altyapı var mıdır? Her şeyden önce bunun yanıtını aramak ve vermek gerekir.

İstanbul'da bu çapta bir etkinliği gerçekleştirecek hazır sergi yeri yoktur, sergi yapılacak yapıların sayısı da kısıtlıdır. Öncelikle sergi yeri

yaratılmalıdır. Bu yıl Süleymaniye İmareti, Yerebatan Sarayı, Ayasofya Hazine Binası gibi tarihi yerlerin kullanımı, bu sergi yeri yoksunluğundan kaynaklanmıştır. 1986'da bienal düşüncesinin doğuşundan bu yana, bienalin konusu içinde İstanbul'un tarihsel öneminin vurgulanması söz konusu olmuş ve çalışmaların bir bölümü bu yönde yoğunlaşmıştır. Sanatçılar için tarihsel yapıların geniş bir yaratıcılık sağladığı ve esin kaynağı olduğu kuşkusuzdur, ama bu durum sergi yeri altyapısının çözümü değildir. Her iki bienalde de Askeri Müze'de geçici panolar oluşturulmuştur, bu zorunlu ama kalıcı bir yatırım değildir, çünkü gelecek yıl müze artık kendi işlevi doğrultusunda çalışmaya başlayacaktır. Aynı şekilde MSÜ Resim ve Heykel Müzesi için yapılan pano ve ışık sistemleri, köktenci bir onarım ve donatımın sonucu değil, bir süre kullanılacak bir seçenektir. Yıldız Üniversitesi'ndeki iki salon hiç yoktan yaratılmıştır. Beş yıldızlı otellerin, plazaların, galerialarin çoğaldığı İstanbul'da çağdaş bir sergi yerinin olmaması, bu sergilerin yapılmasını engellememeli, tam tersine bu tür sergiler yaparak bu eksikliğin ortaya çıkması sağlanmalıdır. Bu tür sergiler halkın kendini bilinçli ve önemli hissedeceği kültür ortamlarını yaratacaktır.

• Bu noktada bienalin önemli bir yönü belirginleşir. Bienal, sanatı galerilerin kısıtlı ve belirli çevrelere seslenen pazar ağırlıklı standartlarından çıkarıp, geniş kitlelerin tüketimine yönelten bir etkinliktir. Yoğun sergi etkinlikleri izleyiciyi etkisi altına alır, onu ister istemez bilinçlendirir, bilgilendirir ve ona günün sanatını anlama sorumluluğu yükler. 2. Uluslararası İstanbul Bienali çok yönlü sergileriyle izleyiciye önemli sorumluluklar yüklüyor. Sergileri gezerken, "ben bu sanattan hiçbir şey anlamıyorum" demek oldukça güç gelecek izleyiciye. Kendi ülkelerinde ve uluslararası sanat ortamında sanat devrimleri gerçekleştirmiş sanatçılar ve yapıtlarıyla karşılaşmak, onların yapıtları aracılığıyla verdikleri bildirgeleri anlamak, olumlu ya da olumsuz tepki göstermek sorumluluğudur bu. İzleyici bir bilgilenme sürecinden geçip, kısa sürede güncelleşmeye doğru itilir. Burada, gecikmiş bir bilgilenme açığının kapatılması söz konusudur. Sanat herkesin paylaştığı bir olgu; sanatçı özgür, sanat izleyicisi özgür. Bu bakımdan demokratik bir toplum olgusu sanat. Üretim ve tüketim aşamalarında demokratik ilkeler geçerli. Ancak, uygarlık ve kültür aşamalarının mihenk taşları olan sanat yapıtlarının belirlenmesi süreci, demokratik kurallara değil, bu demokratik olguyla çelişkiye düşecek bir biçimde eşitsizliğe dayalıdır. Sanatçı ve sanat yapıtı seçimi, dünyada son derece acımasız kuralları olan, üstün olanın egemenliğine dayanan

ayıklamalar ve yeğlemelerle gerçekleşiyor. Bizim gibi, sürekli devlet ve modası geçmiş kurumlar eliyle sergi etkinlikleri yapılan ülkelerde (çağdaş sanat açısından da gelişmekte olan ülkelerde dersek hiç abartmış olmayız) sanat yapıtı ve sanatçı seçiminin, çağdaş sanatı meslek edinmiş kişiler tarafından tümüyle ve yeğlemeye dayanan seçimlerle yapılması akıllara sığmayan bir iş olabilir. Bu tür seçimler önce galeriler yoluyla başlamış, sanat danışmanları kullanma isteğine doğru kaymıştır. Biraz sonra da "sergi yapımcısı" denilen kişilerin tekeline girecektir. Bu biraz zor gelebilir, ama buna sanatçılar ve sanatla ilgili çevrelerin kendilerini alıştırması gerekecek! Uluslararası İstanbul Bienali Danışma Kurulu işte böyle bir "sergi yapımcısı" işlevi yüklenmiştir. Ortaya bir program koymuştur, bu program bir *bağışçı*'ya ilginç gelmiştir, seçilen sanatçılar bu etkinlikte yer almayı kabul etmişlerdir (ya da etmemişlerdir). Olay bu denli açıktır. Sanat, demokratik bir toplum olgusu olmakla birlikte, "sanatta demokratik seçim"den söz etmek, kavramsal bir yanlışlık ve tutucu bir saptırmadır. Olağanüstülük ve biricikliğin, çağımız sanatının başlıca özellikleri olduğunu unutanlar, bu konudaki düşüncelerini yenilemelidirler. Yaşadığımız dönem kültür çoğulculuğu ve kültür standardizasyonunun yan yana ve birbiriyle çarpışarak yaşadığı bir dönemdir. Temelde ikilem vardır. Sanat dünyası da bu ikilemi olduğu gibi yansıtır: bir yanda kimlik ve ayrıcalık kanıtlama, diğer yanda iletişim ağı dolayısıyla dünyanın her yerinde aynı anda üretilen yapıtların birbirine benzerliği. Sanat yapıtları bu iki karşıt uç arasında bir uzlaşma, bir bireşim, bir çözüm de üretmiyor günümüzde. Tam tersine izleyicinin kendi yolunu kendisinin bulmasını öneriyor.

Kültür karmaşasını çözmek, sanat yapıtının hiç üstlenmediği bir işlev: Yapıtlar daha çok yeniden değerlendirme, yeniden tanımlama, yeniden biçimlendirme ve bu yöntemle (alıntı/öneri yöntemi) gizli bir tavır koymaya yöneliktir. 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen yapıtların ortak özelliği budur. İzleyici, 80'li yıllarda egemen olan sanat anlayışının güncel bir kesitini izlemek olanağını bulacaktır bu sergilerde. Böylece uzun süredir karşılıksız kalan bilinçlenme isteğine yanıt bulabilecektir. 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde tarihsel yapılar çağdaş sanat yorumu içinde tarihsel varlığın vurgulanması amacıyla kullanılırken, güncel bir konuya da değiniliyor. Anne ve Patrick Poirier'nin yapıtlarında dile getirdikleri "Geçmiş ve kültür yalnız uluslararası turizmin malı değildir" düşüncesi bunu açıklıyor. Günümüz Türkiyesi'nde turizm uğruna tüm tarihsel mirasımız, geleneklerimiz, gerçek anlamları,

görüntüleri ve degerlerinden saptırılarak, içeriksiz, başıboş, yüzeysel kalıplara dönüştürülüyor, yozlaşmış zevklere kurban ediliyor. Çağdaş sanat tarihsel anıt evliliği buna karşı çıkıyor. Uluslararası sanat ortamında, özellikle sanatın gücünün günümüzdeki benzersiz değerini savunan Buren, LeWitt, Kounellis, Marco Del Re, Demnievska, Anne ve Patrick Poirier ve Richard Long gibi sanatçılar İstanbul'a gelip, yapıt yaratmayı yeğlediler, ve bu yapıtları ciddi bir çalışma içinde ürettiler. Bunun sonucunda, İstanbul'un yıpratıcı turizm ortamına derin bir kültür izi bırakacak belgeler kalacak.

Ekim 1989, Gösteri Dergisi

Gerekliliklerin Sonucu
2. İstanbul Bienali Ardından Eleştirilere Yanıt

I

Türkiye'de çağdaş sanat başlığı altındaki düşünsel ve nesnel üretim, toplumun çeşitli kesimlerinde değişik düzeylerde algılanan, tartışılan, yorumlanan bir konu olarak güncelliğini koruyor. Sanatçıya ve sanata en yakın çevrelerin, dahası sanatçıların, düzey ve ölçütleriyle bu üretimin yazgısını belirleyici konumda olanların birtakım sorulara kesin yanıtlar vermeleri gerekiyor. Bu üretimin evrensel sanat ortamı içinde yararlı eylemlere doğru gitmesi mi isteniyor, yoksa kimi çevrelerin ileri sürdüğü gibi "yerel olanaklarımızla yeterli sonuçları alırız, gerektiğinde de dünyaya ne denli güçlü olduğumuzu gösteririz" tavrı mı yeğleniyor? Ufukta görünen olanaklardan yararlanılacak mı yoksa dünyaya açılmak biraz daha mı geciktirilecek? Yürekli ve kararlı bir tutumla engeller aşılmak mı isteniyor, yoksa boş bir gurur ve içe dönük bir davranış mı destekleniyor? Bu sorulara verilecek doğru yanıtlar sanat çevrelerindeki yolları belirliyor. Çok ayrı yönlere giden bu yollardan dışa açılmayı seçenler kolları sıvayıp sıkı bir çalışma dönemine girmek zorundalar, bilgilenmeli, ussal/gerçekçi bir yöntem seçmeli ve olayları çok yönlü olarak ele alıp, somut çözümler bulmalı ve bütün bunları yaparken de ellerini çabuk tutmalıdırlar.

Bu yol ayrımı çağdaş sanatı oluşturan kişi ve kuruluşların görüşlerini, eğilimlerini, amaçlarını özetler, onların gerçek yüzlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Her türlü yoruma, gizliciliğe, karmaşıklığa, belkiciliğe, çokluculuğa, rastlantıya, tepkiye, usaykırılığa, varsayıma, yabancılaşmaya, yadsımaya, doğrulamaya açık gibi görünen ve bu özellikleriyle herkesin, her yerde, her koşulda müdahale edilebilir sandığı çağdaş sanat olgusunun gerçekte en büyük gereksinimi hem sanatçı, hem sanat eleştirmeni açısından sağduyulu, özverili tutarlı kişiliklerin varlığıdır. Bir çırpıda saydığımız

özelliklerin yarattığı karmaşanın hakim olduğu çağdaş sanat ortamında, ancak belirli ilkeleri, amaçları kovalayan, bunları yalnız açıklamak değil, gerçekleştirme ve uygulama güçleri olan bireyler aşamalar yaratabilir. Türkiye'de dışa açılma öncesinde çağdaş sanat ortamının bu bireylere gereksinimi olduğu açıktır. Sanat üretiminin evrensel değerinin ve sınıflarının belirlenmesi için kıyasıya bir savaş sürüp gitmektedir. Gerçek, kalıcı, aşamacı sanat yapıtı devlet ve özel kuruluşların dışında kalıp, çok küçük bir aydın ve varlıklı kesim tarafından desteklenmekte, anlaşılmaktadır. Sanatın alt sınıflarında yer alması gereken, sanata benzeyen ama boş zamanları değerlendirme düzeyinde kalan üretim ise, her nedense hem devlet hem de özel kuruluşlar tarafından "sanat ve kültüre destek oluyoruz" başlığı altında bilinçsizce desteklenmektedir. Geçen yüzyılın sanat anlayışını sıradan bir teknikle yineleyen resimlerin, *kitsch* başlığını taşıyan üretimler yanında 20. yüzyıl sanatının belirgin örneklerini yineleyen yapıtların tanıtımına milyonlar harcanmakta, örneğin televizyon da bu boşuna çabaya büyük bir gayretle katılmaktadır. Gerçekte bu yazıda bu konuya değinmek zorunda olmamız bile, zaman yitirmekten başka bir şey değildir. Bu alanda uzman kullanmadan ve uzman yetiştirmeden yapılan her türlü girişim, yüzyılın bu son bölümündeki evrensel kültür ve sanatın değer ölçütlerinden çok ayrı sonuçlar verir. Kalıcı sanatın ölçütlerinin belirlenmesi, bu belirleme yapılırken ve ölçütler uygulanırken uzman kullanılması, çağdaş sanat ortamının en önemli gereklerinden birisidir.

Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ekonomik ortamın hiç de iç açıcı olmadığı, çözülmesi olanaksız gibi görünen temel sorunların büyük kitleleri umutsuzluğa sürüklediği, dış güçlerin her yönden sömürüye hazır oldukları, geri kalmışlık gerçeği ile süper teknoloji ve tüketim bombardımanının bir sindirimsizlik, yabancılaşma ve edilgen emme süreci yarattığı biraz düşünen herkesçe bilinen gerçeklerdir. Bu bilince varmış olanlar değişik davranış ve tepki gösterebilirler, ancak etken olmayı yeğleyen aydınların bu gerçekler karşısında, kendi inanç ve ilkeleri doğrultusunda eylemlere girişmeleri ya da eylemleri uygulayacak ortamlardan yararlanmaları doğaldır. Bu durumu ayırt etmek gerekir: İnanç ve ilkeleri yararlı, yaygın, sonuç alıcı etkinliklere dönüştürmek! Günümüz sanat ortamı konuşmak ve yazmakla yetinmeyecek kadar hızlı, devinimli ve edimseldir. Aydınlar tıpkı iş adamları gibi, inanç ve ilkelerini beklemeden uygulamaya koymak zorundadır. Gecikmişliğin yarattığı durgunluk, biçimcilik ve boşsözlülükle ancak eylem düzeyinde savaşılabilir. Eylem ve etkinlikler uzun menzilli olmalı, sürdürülebilmesi için de iyi örgütlenmeli,

ilke ve amaçlar kesin olarak belirlenmelidir; sanat ortamının önemli gereksinimlerinden birisidir bu.

Alt-sanat ve alt-kültürle zaman zaman çözümlenemeyecek karmaşıklıkta ilişkiye giren üst-sanat ile uğraşanlar için en zor iş, ayıklamak, ödün vermemek ve direnmektir. Özellikle bizim gibi gelişmekte olan ülkelerde alt-sanat ile üst-sanat arasında orta yolu seçmek, çeşitli standartlar arasında gidip gelmek, sanatın gelişimi için büyük sakıncalar doğurmaktadır. Ayrı standartlar arasında yapay bağlantı kurmaya çalışanlar, gerçekte kararsız, tutarsız, zayıf kişilerdir ve çoğu kez eylem ve uygulama yürekliliğini gösteren aydınların yolunu keserler. Olsa olsa gericilik, bencillik, kıskançlık, çıkarcılık çerçevesinde değerlendirilebilir böyle bir davranış. İçinde bulunduğumuz siyasal-ekonomik-toplumsal parametrelerin uç göstergelerinin kaynaştığı İstanbul (Bizans) bu davranışlar için uygundur. Beklenmedik veriler, olanaklar, doğru kararlar aydınları ne kadar dirimselliğe, güncelliğe yönlendirirse yönlendirsin, yapıt üretimi ne denli nitelikli olursa olsun, üst-sanatı destekleyen, değerlendiren, tanıtan, savunan gruplar arasında, bu türden bir davranış içinde olanlar varsa, olumlu sonuçların kısa sürede alınamayacağı kuşkusuzdur. Bu davranışlar içinde olanların ayıklanması da bir gereksinimdir.

Gözlemler uluslararası etkinlik ve ilişkilerin ivedilikle kurulması gerektiğini ortaya koyuyor. Türkiye'de gerçek anlamda uluslararası etkinlik düzenlenmiş midir? 60'lı ve 70'li yıllarda sanat etkinliklerini yöneten kişi ve kuruluşlar – ki bunların başında Kültür ve Dışişleri Bakanlıkları, İDGSA (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) ve TGSYO (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) gelir – bu süre içinde çağdaş sanatın dışa açılması ya da içeriye girmesi konusunda başarıya ulaşamamıştır. Bunun nedenlerini bürokratik engelleri aşamamak, parasal kaynak sağlamaya çalışırken inandırıcı olmamak, sanatçıların kişisel çıkmazlarının ya da çıkarlarının kurbanı olmak, yabancı sanatçı, eleştirmen ve sanat uzmanına karşı tutucu olmak, diye sıralayabiliriz. Bu otuz - kırk yıllık sınırlı, kapalı, dar çerçeveli, içe dönük ortam Türkiye'deki sanat potansiyelinin gelişmesini büyük ölçüde engellemiş, hiçbir karşılaştırma olanağı olmadığı için, bir grup sanatçının ortaya koyduğu sanat ölçütleri yıllarca geçerli olmuş, birtakım dokunulmazlıklar, mitler doğmuştur. Bu süre içinde, yaşadığı dönemin düşünsel birikiminin arkasından koşan sanatçı, 80'li yıllarda çok büyük bir açığı çok kısa sürede kapatma zorunluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Artık geciktirilmesi olanaksız gereklilikler sonucunda ele alınan uluslararası

etkinlik düşüncesi, iki bienal ile uygulanmaya konmuştur. Bunların ilki bir devlet bienali (Avrupa-Asya Bienali), ikincisi ise bir özel kuruluş bienalidir, (Uluslararası İstanbul Bienali). Avrupa-Asya Bienali'nin özellikleri, yukarıda sözünü ettiğimiz bürokratik kalıplar dışına çıkılamadığını göstermiştir. İstanbul Bienali, yarım yüzyıllık bir sanat ortamının verileri üzerine kurulmuştur; bienalin eleştirisini yapmak üzere "ameliyat masasına" yatırmadan önce, bienal öncesi sanat ortamını "teşrih" masasına yatırmak ve bu verilerin ne olduğunu bilmek gerekir. Bu veriler şöyle özetlenebilir: Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi.

İstanbul Bienali bu yazgıyı değiştirmek amacıyla gerçekleştirilmekte olup, bu ortama yerinde bir "müdahale"dir. Bu değişimi yaşarken kuşkusuz kalıplaşmış ölçütler bozulacak, tahtlar sarsılacak, yaratılan yapay mitler gizemini yitirecek, sanat ırmağının akış yönü değişecektir. Bu değişim, geçmişteki ortamdan çıkar sağlayanları doğal olarak rahatsız edecektir. Birtakım ayrıcalıkların yitirilmesinin telaşına düşenler, bienalin aksayan yönlerini abartarak, bu etkinliği sanat ortamına zarar verici gibi göstermeye çalışmaktadırlar. Bu bienal, yukarıda belirlediğimiz gereksinimler çerçevesinde ve bu verilere karşın gerçekleştirilebilen bir etkinliktir. Otuz yılın sıkıntısını, yokluklarını çekmiş, çıkmaz sokaklarından geri dönmüş sanatçılar tarafından yürekten desteklenmesi, geleceğe umutla bakan genç kuşak tarafından benimsenmesi gerekir. Bu destek ve benimseme gerçekleşmezse, bu olanak da yitirilir ve yeni bir gecikme dönemine girilir.

II

Yazının başında belirttiğimiz gibi, eğer Türkiye'de üretilen sanat yapıtlarını evrensel düzeyde ele alıyorsak, bienaldeki birkaç yapıtı, geçmiş

yüzyıllarda ve günümüzde üretilen sanat yapıtlarını göz önüne alarak deǧerlendirmekte sayısız yarar var.

Bienalde en çok kişi tarafından görülen yapıt, Metin Deniz'in Sultanahmet Alanı'ndaki Obelisk'in yanına yerleştirdiǧi düzenlemedir. Gerçek insan ve iskemlelerden alınmış kalıplar, fiberglas döküm iskemlelerin piramit biçiminde üst üste dizilmesi, iskemlelere deǧişik pozlarda oturtulmuş anonim insanlar ve en tepede bir yaydan güç alarak boşluǧa fırlamak üzere olan bir figür, bu düzenlemenin öǧeleridir. Şehircilik ve mimarlık açısından herhangi bir işlevi olmayan bu yapıtı geçici bir anıt olarak görmeǧe kalkışırsak, hemen malzemeyi bir yana koymak koşuluyla bir 19. yüzyıl ülküsel grup anıtı aklımıza getirebilir ve bu durumda yapıtı *kitsch* sınırlarında gezinen bir üretim olarak deǧerlendirebilirdik. Kuşkusuz böyle yapmayacaǧız, malzemenin çaǧdaş olduǧunu, sanatçının gerçekçi bir bakış açısıyla yola çıktıǧını düşüneceǧiz. Birebir ölçüde insan figürünün üretilmesi, gerçekçilik anlayışının resmin dışına taşırılmasıdır. İlk kez 1950'lerin sonunda George Segal insan gövdesinden aldıǧı alçı kalıplarla özgün bir teknik yaratarak uygulamıştır bunu. Segal bu kalıp insanları gerçek yaşam sahnelerinde birleştirmiş, çevrelerine masa, iskemle, dolap gibi gerçek eşyalarla dekorlar yapmıştır. Örneǧin, Segal Sultanahmet Alanı'na bu figürlerini yerleştirseydi, sanırım onları alanın her köşesindeki sıralara oturtur, izleyicileri şaşırtırdı. Segal gibi Edward Kienholz da gerçek yaşamdan alınmış üç boyutlu sahnelerde, insandan alınmış kalıplarla sentetik figürler üretmiştir. 60'lı yıllarda Duane Hanson, 70'li yıllarda John de Andrea bu geleneǧi deǧişik çözümlerde sürdürdüler, 80'li yıllarda ise Antony Gormley kendi gövdesinden aldıǧı kalıpları fiberglas döküyor ve kurşun levhalarla kaplıyor. Tüm bu üretimlerde (Gormley dışında, o bir postmodernist!) üç boyutlu bir süperrealizm söz konusudur ve yapıtın oluşumunda yoǧun bir toplumsal-siyasal-ekonomik eleştiri vardır. Deniz'in, gerçekçi anlatımdan beklenen programlı, kasıtlı bir yaklaşımı yok. Önümüzde bu örnekler varken, bu yapıtı nasıl deǧerlendirmemiz gerekir? Eǧer bu yapıt verdiǧimiz bu örneklerin ötesinde bir yorum getiriyorsa, o zaman şu özelliǧini eksik buluyorum: Yapıtın bulunduǧu tarihsel ya da güncel çevreyle ilişkisi, bu çevreye egemen olan yapıtlarla ilişkisi, yapıtın biçimini, anlamını belirleyememiştir.

Sultanahmet Alanı'nın dördüncü boyutu, Bizans Konstantinopolisi, Osmanlı İstanbulu ve günümüz İstanbulu'nun bütün siyasal-ekonomik-toplumsal dinamiklerinin kesiştiǧi bir odak noktası olmasıdır. Bu boyut, bu

alana giren en sıradan insanın usunu ve belleğini kaplar. Burada yerleşmiş olan anıtlar yapıldıkları dönemin bilincini ve düşüncesini yansıtır. Dördüncü boyutta, üç devletin sanat ve kültür anlayışlarının karşılaşarak bir karmaşa bütünü oluşturduğunu algılarız. Ancak bu karmaşa içinde tuhaf bir uyumsuzluklar uyumu doğmuştur. Bu alanda yapıt yaratmak isteyen sanatçı, eğer kentin odağına dikkat çekici bir yapıt yerleştirme amacıyla yola çıkarsa, düş kırıklığına uğrar ve uğratır. Behçet Safa'nın bu odakta gelip geçici, bir anlık iz bırakıcı, bu alanın yüzlerce yıllık gelip geçenini ortak bir kalıtımda birleştirici bir yapıt yaratması, bu açıdan bakıldığında son derece ilgi çekicidir. Safa, uçurtmasıyla bu alandaki yüzlerce insanın bakışını, alanın tek özgür bölümüne, üstündeki gökyüzüne çekmiş ve bir yerde, geçici de olsa, öteki anıt ve yapıların etkisini çalmıştır.

Kentin en çok gezilen yerlerinden birisi olan Yerebatan Sarayı içindeki Mehmet Güleryüz'ün mekân düzenlemesi de, bu denli görkemli bir yapıyı istedikten sonra, yapının hakkını veremeyen hafiflikteydi. Geçen yıl AKM'de retrospektif sergisini izlediğimiz Güleryüz, yirmi beş yıllık bir sanat değerlendirmesi içinde sürekli aşamalar gösteren bir ressam olarak öne çıkmıştır. Son iki yıldır deniz ve insan motifini, toplumsal, ruhsal, siyasal bir eleştirinin alegorisi içinde işleyen Güleryüz, üslubu açısından sert ve güçlü bir ekspresyonist, düşünce ve içerik açısından da kara mizahçı bir gerçekçidir. Özellikle deniz - insan ilişkisi konularında başarılı sonuçlar elde eden sanatçı, Yerebatan Sarayı'nda resimlerindeki bu görüntüyü üç boyutlu yapıta dönüştürmek isteyerek oldukça "riskli" bir çalışmaya girmiştir. Alegorik anlatım gücü, birebir canlandırmanın içerdiği dolaysız, sıradan kolay anlatım içinde eriyip gitmiş, resimlerindeki o yırtıcı ve çekici figürler bir kukla, konu ise bir grotesk sahne dekoru etkisi bırakarak, yapıtı amaçlanan kavramsal derinlikten uzaklaştırarak, yüzeysel bir sonuca getirmiştir. Birebir ölçüde insan figürü üretmek sakıncalı sonuçlar doğurabiliyor! (1987'de Mimar Sinan Hamamı'nda Bedri Baykam'ın mankenli düzenlemelerinde de aynı izlenimleri edinmiştik. Özellikle, olumsuz tepki çeken, donu aşağı sıyrılmış, elleri ve dizleri üzerine çömelmiş kadın figürü de Allen Jones'in 1969'da ürettiği *Girl Table* adlı fiberglas yapıtını çağrıştırıyordu.) Her ne kadar, Güleryüz'ün sanat geçmişinde üç boyutlu figür üretimleri varsa ve bunlar zamanında ilgi çekmişse de, bu kez etkileyici olamadı.

Mekân ve çevre düzenlemesinin ya da belirli bir mekân için yapıt yaratmanın hiç de kolay olmadığı, böyle bir yapıtın deneyim, köklü bir

araştırma, kuramsal çalışma ve süreklilik istediği, bu bienal dolayısıyla bir kez daha gündeme gelen bir konudur. Mekân ve çevrenin biçimsel değerleri yanında, toplumsal-siyasal-ekonomik verilerinin incelenmesi, bu verilerden yola çıkarak amaçlanan yapıtla bağıntılar kurulması, anlatılacak her düşünce bölümü için, anlamı kendi içinde saklı bir yapıt bölümü yaratılması gerekiyor. Geniş bir alan bulunca, açık havada oturan, ya da bir direğin ucundan kendini göğe fırlatan insan, ya da suyu görünce kayık, deniz kızı vb. gibi akla gelen ilk düşünceyi birebir ölçü ve biçimde yapıta dönüştürmek kavramsal/çevresel/mekânsal sanat yapıtı olmuyor. Üç boyutlu yapıta geçer geçmez, Marcel Duchamp'dan bu yana yapılmış olan, çok değişik başlıklar altında sunulan gelmiş geçmiş tüm üç boyutlu yapıtları tanımak, bilmek, yinelemeden yenilik yaratabilmek için gerekiyor.

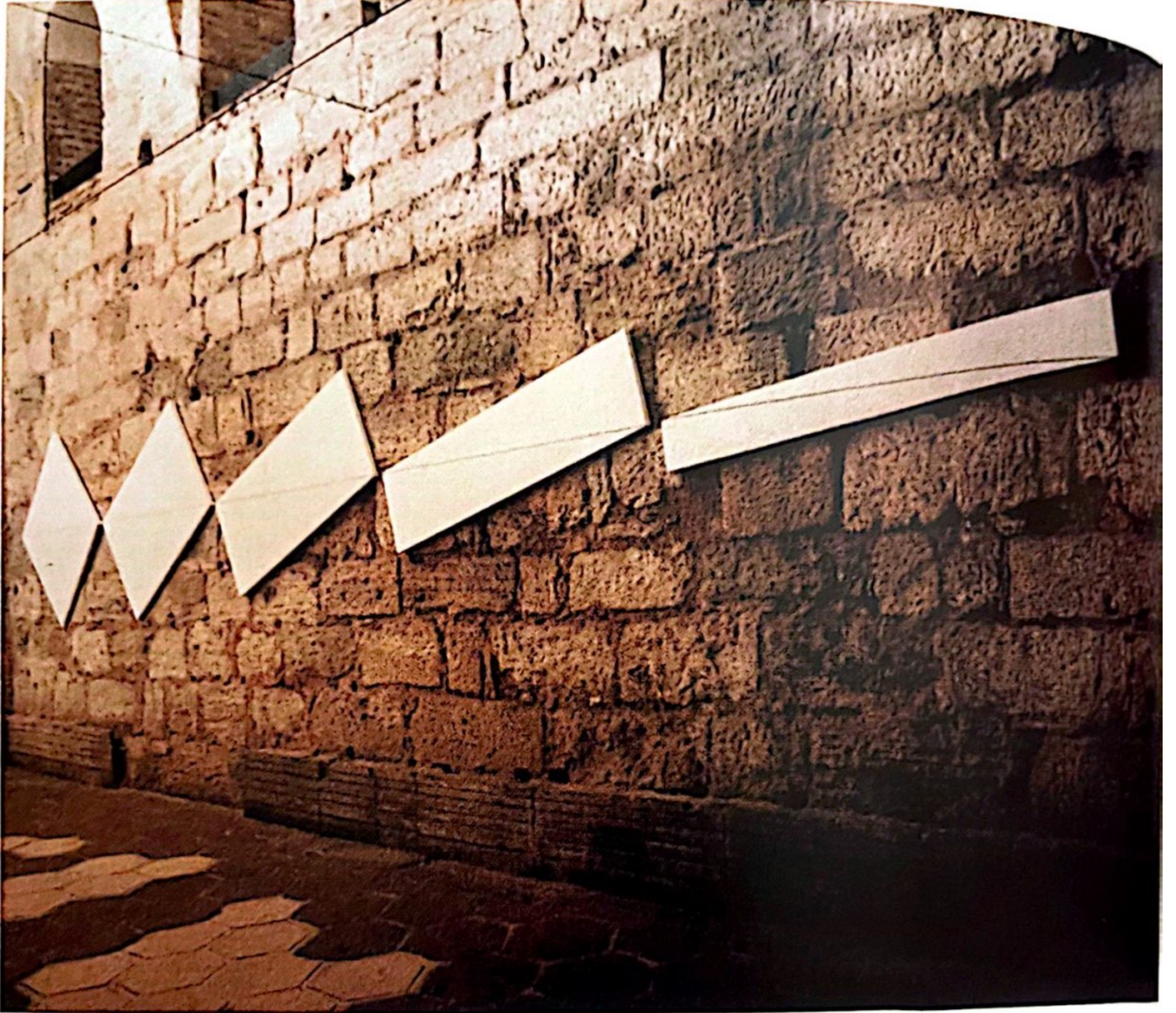
Modern sanatın yaratıcıları kendilerini Afrika ve Doğu sanatlarını yorumlamakta hak sahibi ve yetkili gördüler ve bu işin üstesinden gelerek 20. yüzyıl sanatının özünü yarattılar. 80'li yıllarda ise tüm dünya sanatçıları kendilerini tüm tarihsel sanatları yorumlamak konusunda sonsuz hak sahibi görüyor ve bu çok olanaklı yolda, çok değişik sonuçlara ulaşan yapıtlar üretiyorlar. Tarihsel mekânda bir düzenleme söz konusu olunca, bu durum tarihsel mekân içinde tarihsel sanat yorumu olarak, çift anlam kazanıyor. Sanatçı açısından oldukça zorlayıcı ve karmaşık bir durum!

1987'deki bienalde yapıtlar Aya İrini için üretilmemiş (Lüpertz'in resmi dışında), Aya İrini'ye uyabilecek yapıtlar getirilmişti; bu durum hiçbir zaman belirtilmedi. Bu kez yapıtlar bu mekân için üretildi. Aya İrini'de açılan sergiler, katılan sanatçıların bu mekânın başa çıkılması zor verilerine yenilmiş oldukları izlenimi doğurdu, ya da tam tersine büyük bir hayranlıkla gezildi; geçen yıl "boş" dendi, bu yıl "dolu" dendi. Yargılar bu düzeyde! Adı konmamakla birlikte, bu mekânın düzenleme sorumlusu olarak, önceden hazırlanmış olan düzenleme projesine tüm gücümle sadık kalmaya çalıştımsa da, bunu tam başaramadım. Sanatçıların bir bölümü, benim sorumluluk ve yetkime saygı gösterdi, en azından yapacakları değişiklikleri önceden bildirdi, izin alırmış gibi göründü, bir bölümü ise, yapıtlarını hem çok geç tasarladı hem de son dakikaya kadar değişiklik ve ekleme yaptı. Örneğin Mehmet Aksoy'un açılıştan birkaç gün önce Hatay'dan getirttiği değirmeni Poirier'lere ayrılmış olan alanın 4 metre ötesine yerleştirmesi, onların da yapıtlarına yeni bir konum aramalarına ve triptiğin yüzünü apsise döndürüp, çevresine dizecekleri masaları da apsisin altındaki dehlizin içine sokmalarına neden oldu.

Apsis, bu yapı içinde bütün yapı perspektifinin ve optik algılamanın odak noktası, mekânın bütün geçmişinin yoğunlaştığı dokunulmazlık ve çağrışım bölümü olarak, değerlendirilmesi en güç yer. Bu güçlüğün üstesinden gelmek için uzun bir çalışma, deneyim ve kararlılık gerekir. Örneğin Ayasofya'nın üst galerilerindeki duvar süslemeleri incelendiğinde, süslemelerin mimari öğeleri kovaladığı ve onlarla kucaklaştığı görülür. Süslemeler kemerleri ve kubbe içbükeylerini altın işlemeli bir giysi ya da halı gibi sarar. Figürlü mozaik ve freskler ise (Kariye'de olduğu gibi) kubbe ve tonozları kavramsal olarak mekânlaştırır. Aya İrini'de resmin herhangi bir biçimde varlığını düşünmek, ister istemez bu tarihsel örnekleri akla getiriyor. Ömer Uluç'un teknik açıdan gecikmeler ve kararsızlıklar dolayısıyla başa çıkamadığımız apsis yorumu yarım kaldı. Alt bölümdeki gümüş siyah aşamalı serigrafi bordür, apsisin yarım kubbeye kavuştuğu bölüme de yerleştirilecekti. Bu gerçekleşseydi belki daha dolgun bir yüzey süslemesiyle karşılaşacaktık. Uluç'un bu iki bordür çalışmasını açılıştan bir hafta önce bildirmesi, hazırlığın gerektiği gibi yapılamamasına neden oldu. Uluç kemerli pencereler arasına tual yerleştirecekti, bunun yerine mozaik ya da fresk kalıntılarını anımsatan dikdörtgen serigrafi levhalar yerleştirdi. Renkli dikdörtgenler, yukarıda sözünü ettiğimiz, duvarla bütünleşme etkisinden çok uzaktı, rahatsız edici, yakışıksız, zayıf ve ucuz bir görüntü yarattı. Bizans tarihini anımsama fragmanları olarak ortaya konulan bu yapıt, bilgili bir izleyici tarafından düşsel olarak bütünlense bile, sanatçının amaçladığı tarihsel bağlantıyı verecek güçte değildi. Serigrafi ile bir motif çoğaltılarak kuşkusuz eski duvar süslemelerindeki kromatik etki elde edilebilir; sonucun gerilimli, ilginç, çağırıcı olması koşuluyla.

Bienalin en çok konuşulan Gün sergisi, bir kişisel sergi özelliğini taşıyordu. Gün, başlangıçta Aya İrini'ye çağrılı olduğu halde, öteki sanatçılar gibi seçim hakkını kullanarak, Hareket Köşkü'nde olmayı yeğledi. Sergi, yapının mimarisi gereği odalara bölünmüştü, yine de bir üslup bütünlüğü ortaya koyuyordu. Hemen her çeşit gereç, teknik, biçim ve boyutta yapıtla dolu odalar izleyici için yaratıcılık zenginliği anlamına gelebilir, ancak dışardan bir gözün yardımcılığı olmadan yapıldığı için bize göre oldukça yüklü bir düzenlemeydi. Tuallerde, Gün'ün bugüne değin geliştirdiği soyut dışavurumcu, şiirsel anlatım gittikçe ivme ve kişilik kazanarak sürüyor. Sanatçı bu kez tuallere bakır, kalay, paslı demir, kurşun, yanmış tahta kullanarak kabartma dokular, eklemeler ve uzantılar elde etmişti. İlk kez 1955'de Rauschenberg'in *"combine painting"* adıyla ürettiği bu tür resimlerin Batı sanatı içinde çok değişik örnekleri var, Jasper Johns,





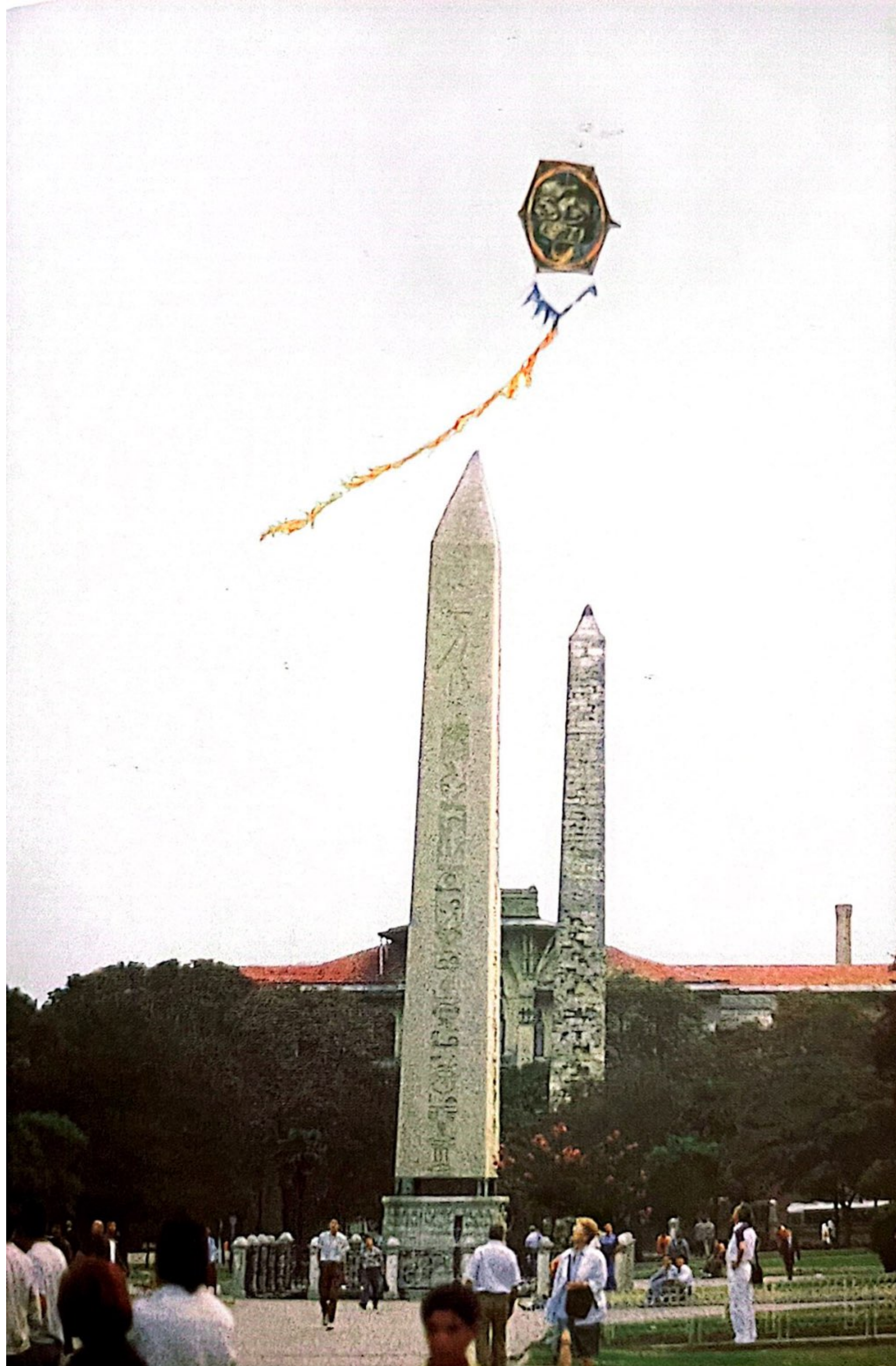
François Morellet
Aya İrini
1. Uluslararası İstanbul Bienali - 1987

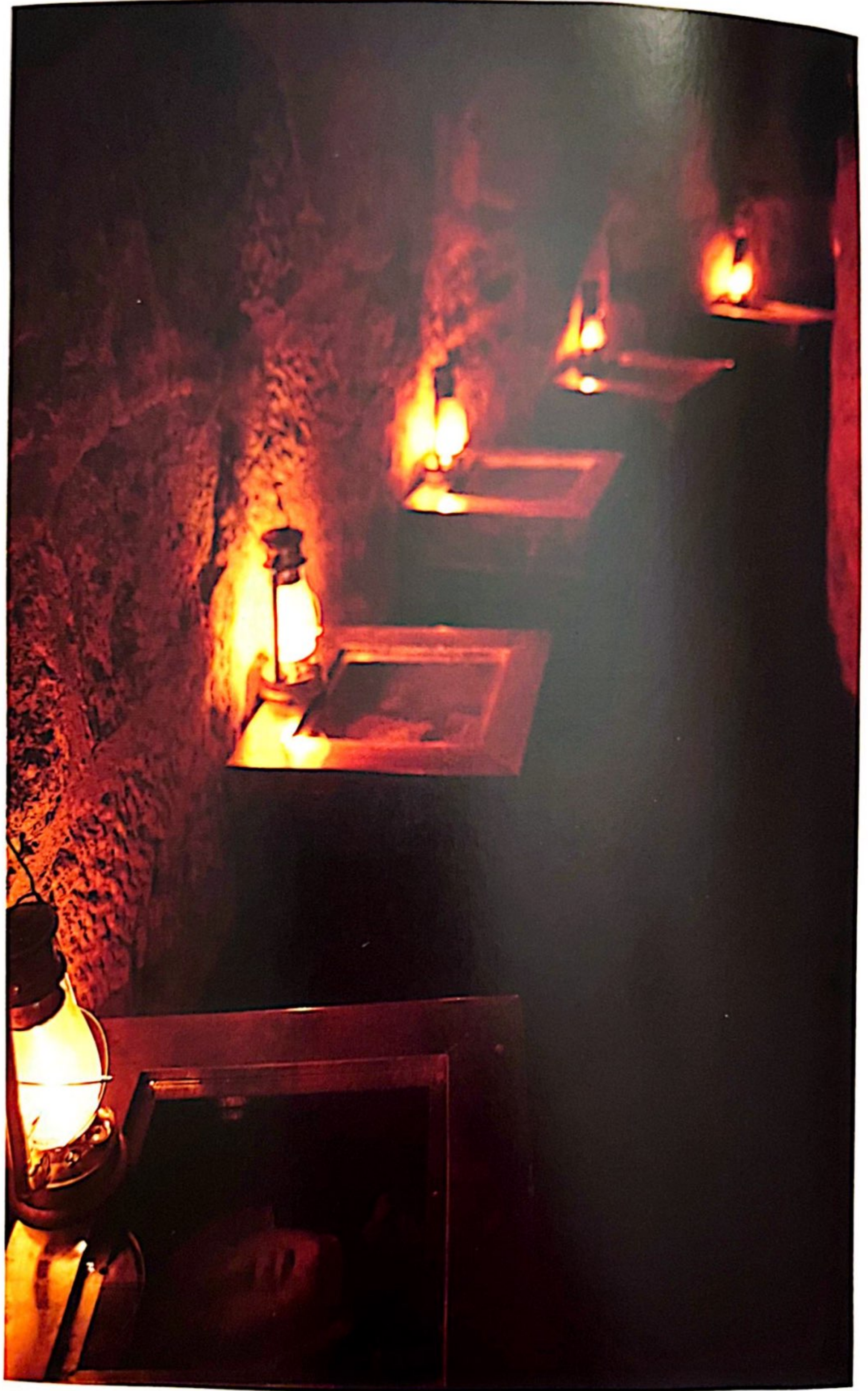


Sol LeWitt / Richard Long
Süleymaniye İmareti
2. Uluslararası İstanbul Bienali – 1989



Daniel Buren / Jannis Kounellis
Süleymaniye İmareti
2. Uluslararası İstanbul Bienali - 1989





Anne ve Patrick Poirier
Aya İrini
2. Uluslararası İstanbul Bienali - 1989

Jim Dine, Tom Wesselman 60'lı yıllarda, Beuys ve Kiefer 70'li yıllarda (Kiefer şimdi de sürdürüyor), Robert Morris ve Jullian Schnabel 80'li yıllarda bu tür resim - karışık teknik yapıtlar ortaya koydular. Gün malzemenin katkısıyla Mezopotamya ve Anadolu mitolojisini ve öykülerini görkemli bir anlatımla görselleştiriyordu. Ancak yapıtların Kiefer'in yapıtlarına çağrışım yaptırdığını da belirtmek gerek. Kiefer, Alman mitolojisi ve özellikle yakın tarihine yadsıma ve onaylama arası gizemli bir dengede duran, anlatımcı/kavramsal birlikteliğinde bir üslup kurmayı başarmış bir sanatçı; 1984'den sonra resimlerine çok belirgin üç boyutlu eklemeler yapmış, akrilik, yağlıboya, kil, keramik parçaları, bakır tel, yanmış tahta, kurşun, demir, paslı demir kullanmıştır. Kiefer'in ilgimi çekmiş olan iki yapıtı beni bu çağrışım konusunda düşündürdü: Documenta Kassel'de (1987) sergilenen *Osiris ve İsis* adlı diptik ve bununla birlikte sergilenen küçük demir masalar üstünde yer alan kurşun kitaplar. Diptik'teki büyük bir piramit imgesi üstüne keramik, bakır tel, kil çamuru parçaları eklenmiş. Küçük masalar dört ayaklı, üstlerindeki hafif öne eğik tablalarda açık duran kurşun kitaplar var. Öteki yapıt ise Paul Celan'ın *Ölümün Figürü* adlı şiiri üstüne yapılmış *Margarete Sulamith* adlı bir dizi yapıt; kuşkusuz Musevi bir gençle Alman bir kızın ayrılmazlığı üstüne. Bu iki yapıt, Gün'ün *Milena'ya Mektuplar* ve Paul Celan'ın bir şiiri üstüne yaptığı diziyle benzerlik gösteriyor. Burada, Gösteri Dergisi'nin Mart 1989 ekinde çıkan bir yazımdan alıntı yapacağım: "80'li yılların sanatı, sanatçıyı bilinç altına, düşevrenine inmeye, mitolojik düşlemler kurmaya ve bütün bunları yapmak için bilimsel çalışma yanında meditatif araştırmalar yapmaya zorlar. Bu ön çalışmaların yarattığı düşünce örgüsü, bir sanatçının sanat yaşamı boyunca yaratacağı yapıtlar dizisinin – her yapıt kendi içinde ne denli değişik olursa olsun – altyapısında bir bütünlük içinde izlenebilir olmalıdır. Bu, bir yerde sanatçının özgünlük sigortasıdır. Karşılıklı etkilenme, ortak bilinç ve benzer ortamların doğurduğu koşutluklar, benzeşmeler dolayısıyla sanatçının özgünlüğü sınanıyor." Gün, Kiefer'in efsaneleştiği Almanya'da yaşıyor, bu nedenle etkisi altında kalmış olması doğaldır, ancak etkilenme yolunun açık olduğunu, ama bunun adını koyup etkilenmeyi bir aşama basamağı olarak kullanmak gerektiğini bir kez daha yineleyelim. Gün bu aşamayı gerçekleştirecek güçte bir sanatçı.

Süleymaniye İmareti'ndeki sergide yer alan sanatçıların seçimine, bu sanatçıların 1965'den bu yana evrensel sanat ortamındaki kesintisiz etkinlikleri, sanat pazarının yıpratıcılığını aşmış olmaları, sanat yapıtının değişik ülke ve kültürler arasında bir iletişim nesnesi olduğunu

düşünmeleri, sanatçı-düşünür kişiliği taşımaları neden olmuştur. Bu dört ünlü ve önemli sanatçının bir sergide bir araya gelmeyi kabul etmiş olmaları, bu seçimin ne denli yerinde olduğunun kanıtıdır. Sol LeWitt'in görkemli ve mekâna uyum sağlayan duvar deseni, geleneksel sanatımıza olan bağları dolayısıyla olumlu tepki aldı. Buren'in şeritleri ise, 25 yıllık bir sanat anlayışını, kimilerine tekdüze gelen bir yinelemeyle yansıtması dolayısıyla olumsuz karşılandı. Biz, bu yalınlıkta ve alçak gönüllülükte bir yapıta alışık olmadığımız için, küçümseme eğilimi gösterir, tam not vermeyiz! Long'un Anadolu yürüyüşü sırasında edindiği su yolları izlenimini yansıtan soyut dışavurumcu işi, sanat yapıtını birebir ölçüde değerlendirmeye alıştığımız için, kan izi olarak algılandı, ulusal duygularımız kabardı. Long, yalnızca Tahtakale'deki gezintisi sırasında kırmızı demir oksit boyamızı keşfetmişti. Ayrıca, 25 yıllık üretimi içinde hiçbir yapıtı doğrudan doğruya bir ileti taşımıyor Long'un. Kounellis'in kalkanları, öncelikle sanatçının projesini gecikerek vermesi (ödün verdik ve bu denli gecikmiş bir projeyi kabul ettik, çünkü aynı ödünü Türk sanatçılarına da vermiştik!), daha sonra belirlediği ölçüde pirinç levhaların Türkiye'de bulunmaması gibi nedenlerle, istediği gibi üretilemedi. Yapıt beklenen çarpıcı etkiyi yaratamadı, oysa ortaya koyduğu düşünce vurucuydu, nitekim bu da bize çok dokundu! Osmanlı, kalkanlarının gücüyle aldığı bir uygarlığı yine kalkanlarıyla korudu, ama etkisi altında da kaldı, iletisini veriyordu bu yapıt. Biz, bugün ile bu binlerce yıllık uygarlıkların birbirleriyle olan ilişkisinin ve günümüzde yarattığı karmaşa ve çelişkinin çözümünü yapabilmiş değiliz!

Süleymaniye İmareti'nde bu sergiyi gerçekleştirmek zor bir işti! Çağdaş sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan çevreler bize hoşgörü gösterip mekânı verdiler, ama çağdaş sanatın içinde yaşayan, profesyonelliklerine ve uzmanlıklarına toz kondurmayan, gerçekte ise *kitsch* resimden hiçbir zaman boşanamamış, kendi içlerinde alt-sanat üst-sanat hesaplaşması yapamamış olanlar (gerçi bunlar azınlıkta kalıyor) yaygara koparıyor! Yabancı sanatçıların bizim tarihsel yapılarımız için bir yapıt üretmiş olmalarını küçümsenecek, olumsuz, alçaltıcı bir davranış olarak görmek, açıklanmak istenmeyen art düşüncelerin varlığına işaret eder. Bu düşünceler, kaba ve bağnaz bir ulusalcılık, 20. yüzyıl sanatını yok sayma, bu sanatçıların bizim sanatçıları etkilemiş olmasını yadsıma, bugüne değin bilgisiz kalmış sanatseverden evrensel sanat örneklerini biraz daha saklama olarak özetlenebilir; sağlıklı düşünceler değil, kuşkusuz!

Her iki bienale davet edilen sanatçıların yeterince ünlü ve değerli olduklarına da inanmayanlar var, dahası onların eskimiş kavram ve akımları temsil ettiklerini ileri sürenler, kavramsal sanat, çevre/mekân düzenlemesinin öne çıkarılıp, resim sanatının gölgelenmek istendiğini düşünenler de var. Böyle düşünenlerin bir bölümü artık kendilerini yenileyip, güncelleştiremezler, çünkü yazımızın başında belirttiğimiz yol ayrımında seçimlerini yapmışlardır. Bu düşüncelere inanmak eğiliminde olanlar ise, bu kişilerin yıllardır sınırladığı küçük dünyanın dışına çıkarak, sanata ussal ve gerçekçi gözlerle bakmayı deneyebilirler. Biz, 60'lı, 70'li yıllarda, o dönemlerin sanatına ait birkaç örnek görebilseydik, bugün bu konuları tartışmazdık. Bu yirmi yılın açığını kapatmak için, bugün de o dönem sanatçıların arasında sanat güçlerini yitirmemiş olanları ülkemize getirmek her şeyden önce genç kuşağa karşı bir görevdir. Bu görevin yerine getirilmesini engellemeye çalışanlar, bunun hesabını vermek zorundadırlar; ne ki yazımın birinci bölümünde değindiğim gereklilikler dolayısıyla, başarısız olacaklardır.

Sonuç

Bienal, her şeyden önce sanat çevrelerindeki eğilimleri, görüş açılarını, tutumları, davranışları zorunlu olarak açığa çıkarmıştır. Burada, sanatla uğraşan kişi ve kuruluşların altı ayda bir, rüzgârın estiği yöne doğru taraf ve tutum değiştirmek alışkanlıkları olmadığını var sayıyoruz kuşkusuz!

Dileriz değişik görüşlerdeki grup ve kişiler tutarlılıklarını sürdürürler, çünkü düşünce akımlarının oluşması, bunların eyleme dönüşmesi için kararlılık ve süreklilik başlıca koşuldur.

Şimdilerde, iki görüş ve tutum birbiriyle savaşmaktadır:

1) Uluslararası sanat ortamı ile ilişki kurmak gereklidir; bugüne kadar yapılan iki bienal bu yolda yararlı iki adım oluşturmuştur; Türkiye'de yaşayan sanatçıların uluslararası sanat ortamına çıkmalarında bu bienaller etkili olacaktır; yabancı sanatçıların ülkemize gelmesi, genç kuşağın onları tanıması, sanatta aşamalar yaratmak için gereklidir; İstanbul'un tarihsel olgusunun çağdaş sanatla vurgulanması yerinde bir yaklaşımdır; bienal sürdürülmelidir, ancak yanlışlıklardan ders alıp, doğrular çoğaltılmalıdır.

2) Uluslararası sanat ortamıyla ilişki böyle kurulmaz, kurmaya da gerek yoktur; yapılan iki bienal de uluslararası nitelik taşımıyor; yabancı sanatçıların ünü ve önemi yoktur; bienali düzenleyenler, bu işi kendi çıkarları için yapmıştır; bienal düzenleyicileri yetersiz, yeteneksiz, bilgisiz, acemi, beceriksizdir; bienal dolayısıyla doğru dürüst bir eleştirmen ve çağdaş sanat uzmanı gelmemiştir, gelmişse de tanımadık, görmedik; Türk sanatçıları ile yabancı sanatçıları karşılaştırmak Türk sanatına hakarettir. (Bu düşüncelerin bir ucu küfürlü ve argo terimli, küflenmiş Osmanlıca sözcüklü, tek yanlı kişisel yargılamalara uzandığından, benim yazı anlayışımın dışına çıkıyor.)

Bilmem, yinelemeye gerek var mı?

Ben birinci görüşü taşıyor ve uyguluyorum. Yazımın birinci bölümünde belirttiğim gibi, bienal, olumlu/olumsuz, başarılı/başarısız, yararlı/yararsız ne olursa olsun çağdaş sanat ortamının yollarını ve bu yollarda yürüyenleri belirliyor. Gerçek amaçlar, yüzler ortaya çıkıyor, çıkarlar üstüne kurulmuş tezgahlar, düşler, umutlar sarsılıyor ya da hırsla beslenerek keskinleşiyor. Biraz sınırların dışına çıkılınca ve dış dünyayla başa çıkmanın hiç de kolay olmadığı anlaşılınca, vatan/halk/ulus/tarih severlik çığlıklarıyla iç düğümler, aşağılık duyguları ve korkular kusuluyor. Ağdalı, çapraşık, *kitsch* öğeleriyle özünü yitirmiş konuşma ve yazılarla bugüne değin olduğu gibi, yanlış bilgilerle donatılmış, bilgisiz bırakılmış, bilimsel yaklaşıma alıştırılmamış sanatçı ve izleyici bir süre daha uyutulur sanılıyor.

Sanatta çağdaşlık uçağına binmek isteyenler, bu tür kişileri bir an önce yolda yalnız bırakmalılar yoksa onlar gibi kağnıyla yollarına devam etmek zorunda kalabilirler.

Aralık 1989, Lâmi Sanat Gazetesi

İstanbul'un Tarihi Dokusu
Christos Joachimides ile Söyleşi

1958'den bu yana Berlin'de yaşayan Christos Joachimides, bugün çağdaş sanatla ilgilenmeye başlayan herkesin ilk öğreneceği adlardan biri. Ünlü sanat eleştirmeni, sanat kuramcısı, sergi yapımcısı Joachimides, 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Berlin Senatosu katkılarıyla getirilecek olan serginin yapımcısı. MSÜ Resim ve Heykel Müzesi'nde açılacak serginin ön hazırlıklarını yapmak üzere asistanı Tina Aujesky ile birlikte İstanbul'a gelen Joachimides ile bir görüşme yaptık.

Beral Madra – Sayın Joachimides, İstanbul'a birçok kez geldiniz ve bu kenti iyi tanıyorsunuz. Burada en çok beğendiğiniz ve beğenmediğiniz şey nedir?

Christos Joachimides – İstanbul herhangi bir kent değil. İçimizde güçlü duygular uyandıran bir kent. Dünyada İstanbul gibi bir kent var, o da Roma. Buradaki tarihi doku insanı hemen etkiliyor. Şaşırtıcı olan insanların canlılığı, açık yürekliliği, birbirleriyle ilişki kurma yeteneği; çok olumlu, güzel ve zengin bir özellik bu. Her gelişimde burada başka kesitler buluyorum; bir turistin keşfedemeyeceği kesitler. Ben İstanbul'a iş için geldim, ama hep dostlarımla, tanıdıklarımla birlikte oldum ve yabancılık sınırlarını aştım. Burada beni rahatsız eden iki konu var. Birincisi müzelerin silahlı askerler tarafından korunması. Kültür ve sanatın silahla korunmasını anlamıyorum. Bu daha sivil bir biçimde yapılabilir. Diğeri de, Boğaz'da ve eski kentte gördüğüm yıkılmakta olan değerli ahşap yalılar.

İstanbul'a bu gelişinizin sebeplerini açıklar mısınız?

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı bizi 2. Uluslararası İstanbul Bienali dolayısıyla sergi yapmak üzere davet etti. Düzenleme için gereken kavramsal, kuramsal ve teknik çalışmaları yapmak üzere burada

bulunuyorum. Biz dediğimde, küratör olarak ben, yardımcım Bayan Aujesky ve sergiye katılacak bütün sanatçıları kastediyorum.

Bu yıl içinde hangi sergileri gerçekleştirdiniz?

İstanbul'a getireceğimiz sergiyi önce Milano'da düzenledim. *Neue Avantgarde aus Berlin (Berlin'den Yeni Öncüler)* başlıklı bu sergi bu hafta bitiyor. Geçen ay Tokyo'da altı meslektaşımla birlikte bir sergi yaptık. Berlin, Madrid, Londra, Tokyo, Milano, Paris ve New York'tan birer sanatçı ile oluşturulan bu sergi de Batı sanatındaki yeni öncü eğilimleri gösteriyordu.

Siz bu yıl Berlin'de Hamburger Bahnhof'ta da önemli bir sergi yaptınız.

Bakın, bunu söylemeyi unuttum. Hamburg-Berlin tren yolunun 19. yüzyıldaki ilk tren istasyonu olan bu yapı daha yüzyıl bitmeden müzeye dönüştürülmüştü. Ancak, 2. Dünya Savaşı'nda yıkıldı, uzun süre dikenli telle çevrili kaldı. İki yıldır onarımdaydı ve şimdi sergi mekânı olarak kullanılıyor. Ben burada Harald Szeemann'ın sergisinden sonra Sonnabend Galerisi'nin koleksiyonunu sergiledim.

Avrupa'da sanat şimdilerde hangi yönde gelişiyor?

Belirli bir yönlenme yok; bir kaleydoskop görünümü var, dahası bir çeşit anarşi de diyebiliriz, *polimorfi* de diyebiliriz. Sanat *polimorf* (çok biçimli) bir olgu oldu. Bu onyılın başına dönersek, Avrupa ve ABD'de herkesin resme doğru yöneldiğini düşünüyorum. Daha onyılı ortalamadan sanatın bireysel kesitlere doğru yöneldiği anlaşıldı; kişisel mitolojiler oluştu. Şimdi, sürekli ve egemen bir üsluptan söz edemiyoruz. Yalnız ABD'de New Pop, Neo Geo denilen akımda bir yönlenme görebiliriz. ABD'de genç kuşak sanatçıların bir bölümü Pop Art'ı başka araçlar kullanarak güncelleştiriyorlar. Bu, on - on beş yıl önceki dekoratif sanat ya da *patterning* akımları gibi geçici bir sanat eğilimine benziyor. Burada önemli bir şey eklemek istiyorum: Babalarını öldürenler (psikanalizde olduğu gibi) büyükbabalarını keşfederler. Sanatta da şimdi böyle oldu. Genç kuşak bilinçli bir arayışa girdi ve 70'li yılların kavramsal, minimal sanatını yeniden kurmaya çalışıyor; bir çeşit Rönesans!

Burada biz, Batı sanatı ya da uluslararası sanatın, uluslararası sanat pazarının

çok etkisinde kaldığını düşünüyoruz. Buna katılır mısınız?

Evet ve hayır! İşe yüzeysel bakarak birçok aracı-tüccar sanattan büyük çıkar sağlıyor, diyebiliriz! Ama, geçmişe bakarsak başka bir gerçekle karşılaşırız. Yüzyılın başında hiçbir müze, hiçbir resmi kuruluş modern sanata yüz vermedi; yalnız "tüccarlar", örneğin Kahnweiler, Walden gibi gözüpek kişiler bütün varlıklarıyla modern sanatı desteklediler ve yaşattılar. Yakın zamanda ise Leo Castelli, Michael Werner gibi "tüccarlar" sanata güç, sanatçıya güven sağladılar. Dev boyuttaki sanat pazarında kara koyunların, çıkarcıların, sömürücülerin olmasına şaşmamak gerekir. Dünyada iyi insanlar da var, kötüler de. Sanat pazarı olmasaydı, modern sanat devinimi de olmazdı. O dönemde dünyanın sanat merkezi sayılan Paris'te, 2. Dünya Savaşı'na kadar Picasso ve Matisse'in satılmadığını düşünün! Modern sanat tarihi galerilerde açılan sergilerle yazılmıştır. Berlin'de ise Kaiser Wilhelm II'nin tepki siyaseti çerçevesinde, değil Kübizm, Empresyonizm bile yadsınıyordu. Modern sanat gelişimi karşısında, müzeler hep çekingen, tutucu ve çıkarcı kalmıştır. Müzeler ancak bir akım yerleştikten sonra ilgi göstermiştir. Düsseldorf Müzesi müdürü Schmalenbach'ın şu sözleri ilginçtir: "Ben sanat olgunlaşıncaya kadar beklerim, ondan sonra ne kadar pahalı olduğu beni ilgilendirmez!" Bu çok olumsuz bir model! Daha yakın zamanda, kavramsal sanatın yeni oluşmaya başladığı dönemde galeriler olmasaydı, biz bu sanatın örneklerini göremezdik.

Sergi yapımcısı bir sanatçı mıdır, yoksa daha çok bir orkestra şefi mi?

Bence bir rejisördür, bir tiyatro rejisörü gibidir. Tiyatro rejisörünün eline ölü bir metin gelir, rejisör onu "canlandırır"; kuşkusuz düşüncelerini kullanarak, oyuncuları yönlendirerek! Bu canlandırma izleyiciye "canlı" bir deneyim yaşatır; bu, o metni okumaktan başka bir şeydir. Karşılıklı etkileşimdir, bir tiyatro akşamı yaşamaktır. Oyuncunun öksürmesi, gülümsemesi, devinimleri metinlerde okunmaz, tiyatroda oyuncularla birlikte yaşanır. Modern sanat ve günümüz sanatı kolay anlaşılamaz; hermetik (kapalı) bir yapısı vardır. Bunu öğrenmenin iki yolu var: Ya inceleyeceksiniz, birikim sağlayacaksınız, ki bu uzun süren bir uğraştır; ya da bir sergide birçok şeyi birden anlayabileceksiniz. İşte sergi yapımcısı izleyiciye bu kolaylığı sağlar; sanatı tinsel olarak algılama olanağı verir. Sergi, bir yaşantı mekânı olmalı; izleyici kendine güvenmeli, yüreklenmeli ve araştırmaya girmelidir. Bir ormanda bütün canlıları, bitkileri kendi kendine keşfederek yürümeye benzer bu.

Buraya getireceğiniz serginin çıkış noktası nedir?

Bu sergi, iki bölümlü bir serginin ikinci bölümü. 1984'de Brüksel'de Palais de Beaux-Arts'da bir sergi düzenlemiştim. Biraz Proust'a gönderme yapan bir sergiydi. Adını *Yeniden Bulunmuş Metropol* koydum. Serginin alt başlığı *Berlin'de Yeni Resim*'di. Üç kuşak sanatçı yer alıyordu bu sergide.

(Christos Joachimides, 1986 yazında, yine İKSV'nin konuğu olarak İstanbul'a geldiğinde İstanbul Bienali'nin henüz temelleri atılıyordu. Joachimides, tutarlı, sağduyulu, anlayışlı bir biçimde bu temelin doğru atılmasına yardımcı oldu, o günden bu yana da bu süreci paylaşıyor.)

11 Haziran 1989, Cumhuriyet

"İnsanların Duygu Dünyasına Sızmak İstiyoruz" Anne ve Patrick Poirier ile Söyleşi

Anne ve Patrick Poirier New York'ta Museum of Modern Art'ta, Paris'te Georges Pompidou Sanat Merkezi'nde kişisel sergiler açmış bir sanatçı çift. 1977'de Documenta Kassel'e ve üç kez Venedik Bienali'ne katıldılar. 1984'de New York Brooklyn Müzesi'nde ve Ileana Sonnabend Galerisi'nde Medusa mitolojisiyle ilgili sergiler açtılar.

Anne ve Patrick Poirier'in yapıtları bireysel mitolojiler ya da bireysel şifreler başlıkları altında değerlendiriliyor. Bireysel çıkışlar temelde Minimal ve Kavramsal sanatın nesnelliğine bir tepki olarak öznelliği vurgulamak gereksiniminden kaynaklanmakta. 70'li ve 80'li yıllarda yalnızlık ve kimliği yitirme endişesi içinde, sanatçılar kültürel anılarla beslenmiş bilinçaltına dalarak, düşler kurarak, gizemli imgeler, büyüsel simgeler yüklenerek bireysel mitoloji yaratmaya çalıştılar. Geçmişin izini sürerek günümüzün karmaşık ortamında yeniden kimlik kazanmak için insanlar arasındaki ortak bağların aranması anlamına geliyordu bu. Bu anlamı taşıyan yapıtlar üreten Anne ve Patrick Poirier kendilerine tükenmez kaynakları olan bir alan seçmişler: Arkeoloji.

Arkeolojik bir kalıntının ya da tarihsel yörelerdeki araştırmalarının sonuçlarını yeniden yorumlayan bir biçimde sunuyorlar. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Fransız Kültür Merkezi'nin işbirliğiyle 2. İstanbul Bienali'ne davet edilen sanatçılar Bergama ve Afrodisias'da araştırmalar yaptılar.

Beral Madra – İzleyici sizi iki yönünüzle ilginç bulacak Türkiye'de. Birincisi evli bir çift olarak birlikte çalışmanız ve diğeri doğrudan doğruya arkeolojiyle ilgili yapıtlar üretmeniz. Bu iki özelliğiniz de az rastlanır türden. Bunları biraz açar mısınız?

Patrick Poirier – Biz yaklaşık 1968'den bu yana birlikteyiz. Başlangıçta ayrı çalışıyorduk, ama birlikte geziyorduk. Bu geziler gittikçe yoğunlaştı ve genişledi. Uzak Doğu'da birçok ülkeyi gezdik ve en çok savaş öncesi Vietnam bizi etkiledi. Özellikle Angkor Watt'da tüm sanatımızı etkileyecek bir şeyin farkına vardık. İnsanlığın kültürel belleği gittikçe yok oluyordu ve bunu önlemek için bir şeyler yapılmalıydı, belleğimizin yok olmasına izin verilmemeliydi. Bu dönemde Türkiye'ye de geldik ve Batı Anadolu bölgesindeki örenleri gezdik. Daha sonra yine arkeoloji tutkumuza bağlı olarak beş yıl Roma'da yaşadık. Bizim birlikte çalışmamız aynı zamanda bir dayanışmadır. Bu da, sanat yaşamımıza başladığımız dönemde kavramsal sanatın egemen olması ve Fransa'nın gerekli olan sanat aşamasını geçirmemiş olmasına bağlıdır. Kavramsal sanat çok ilginçti, ama bize yer yoktu. Öte yandan, çabuk resim üretmek de benim işime gelmiyordu. Anne ile bu noktada anlaştık. Yavaş ama derin çalışmanın yararlı olduğuna ikimiz de inanıyorduk.

İstanbul'da yaşamak sanat tarihinin içinde olmak gibidir. Öte yandan modern teknolojinin ve büyük kentin sorunlarla dolu ortamı da belirgin bir biçimde olumsuz etkiler insanı burada. Bu kentteki keskin karşıtlıkları nasıl karşıladınız, nasıl etkilendiniz?

P.P. – Bizce burada karşıtlık yok. Anne Türkiye'yi görmüştü, ama İstanbul'u görmemişti. Bense bundan yirmi yıl önce buraya gelmiştim. İstanbul'da geçmiş ve bugün bir arada yaşıyor; büyük değişiklikler olmuş, ama insanların sıcaklığı değişmemiş; neyse ki insanlar teknik kadar çabuk değişmiyor. Bu kentte çeşitli kültür tabakaları var. Bu, insanlar için çok olumlu bir durum. Siz geçmişe ait ipuçlarını yitirmemişsiniz. Oysa Batı'da geçmiş öldü. Burada günlük yaşamın içinde yaşıyor. Akdeniz kültürüne ait olmamıza karşın biz buna alışık değiliz.

Yapıtlarınızla, "tarihsel geçmiş o denli değerlidir ki, bir mücevher gibi korunması gerekir" demek istiyorsunuz, ya da geçmişteki estetiği çağdaş sanat yapıtı yararına kullanıyorsunuz.

P.P. – Çağdaş insanın yaşadığı ortamlarda ve özellikle İstanbul gibi tarihsel kentlerde geçmişi, kalıntıları gözlemliyoruz. Başka insanların göremedikleri şeyleri bulup çıkarmaya çalışıyoruz. Bu bakımdan ilk örnekler *(archetype)* üstünde çalışıyoruz diyebiliriz. Bir sütun, bir haç değişik anlamlar taşır; bunlar bizim kültürel anılarımızın, belleğimizdeki

kültür tabakalarının içinde saklı imgelerdir ya da kalıcı mitlerdir. Freud gibi ruhbilimciler bütün insanlığın bilinçaltında bu kültürel degerlerin saklı oldugunu ve korundugunu söylüyorlar. Yapıtlarımızın başka bir yönü de, sanatta yitirilmeye yüz tutan duyarlığın ve şiirselligin geri getirilmesidir. Biz insanların duygu dünyasına sızmak istiyoruz. Örnegin, örenlerde dolaşırken insan turist bile olsa, degişik bir duygu ortamı yaşar. Bu ortamı yeniden kurmakta yarar gördük. Bizim yapıtlarımızdan kavramsal ve anlaksal olarak söz edilir, oysa biz yapıtımızın herkese seslenmesini istedigimizden, şiirsel ve duygusal olmaya çalışıyoruz. İnsanlara bu yönden daha kolay yaklaşılacagına inanıyoruz.

Bugüne değin hangi sanatçılardan etkilendiniz?

Anne Poirier – Benim yapıtlarımın çok dışında kalan sanatçılardan: Kübistler, Léger, Picasso... Bir de genel olarak evrensel mimari etkiledi beni.

P.P. – Beni en çok Nicholas Poussin etkiledi. Mimaride ise Villa Hadriana, Pantheon, Ostia Antica, Didyma ve Afrodisias'dan etkilendim. İkimiz de dogadan etkileniriz.

Yapıtlarınızı üretirken hangi yöntemleri kullanıyorsunuz?

P.P. – Yapıtlarımızda boyut çok önemlidir; ya küçük yaparız, ya da çok büyük! Her ikisi de izleyicinin dikkatini yogunlaştırmaya yöneliktir. Örnegin, Didyma'daki boyutlar insana bir olaganüstülük algılatır. Priene'de ise genişlik ve boşluga dagılma duygusu egemen olur. Her ikisi de bir mucize gibidir. Önce, arkeolojik yerlerdeki bu degişik ve olaganüstü ortamları algılamaya çalışırız. Bu, belirli bir zaman ister. Sürekli notlar alır, belgeler toplar, küçük maketler hazırlarız. Bu hazırlık yapıtları önemlidir; özellikle de günlük gibi düzenlenmiş defterler... Bu ilk izlenimlerin üstünden bir süre geçer, olayı iyice sindiririz. Bu aşamadan sonra ikinci yapıtı üretiriz; bu çogu kez öznel bir kent maketidir. Üçüncü yapıt ise bu maket içinden seçilen ve bizce çok önemli olan bir simgedir. İstanbul Bienali için de böyle bir yöntem uygulayacagız.

Yapıtlarınızın siyasi bir yanı var mı?

P.P. – Siyasi bir yanı var, ama bu dogrudan dogruya degil. Örnegin

bugün yaşadığımız kültür ortamının geçmiş kültürleri yok ediyor olması bir siyasi durumdur. *İskenderiye Kitaplığı Yangını* kültürün yok olmasına karşı bir yapıttır. Bizim görüşümüze göre her halkın kendi kültürüne sahip çıkma hakkı vardır; yapıtlarımızla bunu savunuyoruz.

Biraz da uluslararası sanat pazarından söz eder misiniz?

P.P. – Bugün Köln ve New York uluslararası sanat pazarının iki büyük merkezi ve bu pazar eleştirmenler, sergi yapımcıları ve galericiler tarafından yönlendiriliyor. Bir sanatçı bu kişilerin ilgisini çekince, onu ele alıyorlar, uluslararası sergilere katılmasını sağlıyorlar ve yapıtları müzelere pazarlanıyor. Sanatçı sürekli bu pazarın içine itiliyor. Bu sakıncalı bir durum, çünkü eğer sanatçı yeterince güçlü değilse yok olmakla karşı karşıya gelebilir. Fransa'da bu pazarın dışında kalan yüzlerce sanatçı var, geçimlerini başka yollarla sağlamak zorunda olan değerli sanatçılar... Uluslararası sergilere katılma olanakları yok denecek kadar az! Biz de sanat pazarının dışında kalmaya özen gösteriyoruz.

Sanat dergileri de, bu gündeme gelme ve pazarlama işini körüklüyorlar sanırım!

P.P. – Gerçekten öyle! Oysa, sanatçı bir medya yıldızı değildir. Zamana, sessizliğe, düşünmeye ve çok çalışmaya gereksinimi vardır. Sanat dergileri sistemi sanat pazarını destekliyor. Pazarda beni ürküten şey, sanatçının bir ürün durumuna gelmesi. Binlerce galeriyi doyuracağım diye sürekli üretmek, yapıtların anlamsızlaşmasına neden oluyor. Öte yandan sanat pazarının iyi bir yanı, eleştirmenlerin dolaşıp sanatçı keşfetmek zorunda olmalarıdır!

Mart 1989, Arredamento Dekorasyon Dergisi

"Bence Hiç Resim Satmadan Batmak Daha İyi!"
Daniel Buren ile Söyleşi

1960'larda sanat sahnesine çıkışından bu yana, 7 - 8 cm. eninde renkli/siyah-beyaz dikey şeritlerle mekân düzenlemeleri yapan Daniel Buren, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın Eylül - Ekim 1989'da düzenleyeceği 2. İstanbul Bienali'ne, Fransız Kültür Merkezi işbirliğiyle davet edildi. Daniel Buren'in kimi müzeler için ısmarlama olarak yaptığı özel yapıtlar var. Galeriler ve aracılar koleksiyonculara sunacak bir şey bulamıyor, çünkü Buren birkaç yapıt dışında kurduğu düzenlemeleri sergi sonunda yok ediyor; kuşkusuz belgeleyerek! Sanatçının "özgeçmişim yoktur" derken kastettiği de bu olsa gerek. Otuz yıl boyunca temelde kalın bir çizginin egemenliğine dayanan ve resmi minimal öğeye indiren bir sanat anlayışını, sürekli değişim ve başkalaşım içinde sürdürebilen Buren, bu sarsılmaz tutumuna karşın, yaşamı ve günlük olayları yumuşak karşılayan, olayların ayrıntıları içinden tuhaflığı ve olağanüstülüğü anında ayıklayabilen, küçük şeylerden sevinçler çıkarabilen bir kişi.

Beral Madra – Çok çalıştığınızı ve sürekli gezdiğinizi söylüyorsunuz. Bu da yapıtınızın bir parçası mı?

Daniel Buren – Yapıtın bir parçası değil, ama gerekliliği, zorunluluğu. Benim atölyem yok, çünkü bir yapıtı önceden hazırlamam gerekmiyor. Her şey yapıtı yerleştirdiğim yerde yapılır. Yapıtımı yapacağım yeri önceden görmek zorundayım; fotoğrafla iş yapmak istemem. Hem esinlenmek için hem de yapıtı gerçekleştirmek için seçilmiş olan yere giderim. Eğer yapıt geniş çapta bir çalışmaysa, bana yardım edecek kişileri bulmam gerekir. Başka bir deyişle, bir yeri çok iyi tanımadan herhangi bir proje yapamam, yapıtı önceden kurup, birtakım insanların yardımını isteyemem. Eğer yapıt büyük değilse ve zamanım varsa, genellikle kendim çalışırım. Bir yeri görüp, esinlenip, yapıt gerçekleştirmek yöntemini

seçtiğim için, yirmi yıldır durmadan bir yerlere davet ediliyorum ve geziyorum. Çok yorucu ama, bu durumu kabul etmek zorundayım. Belki gelecekte çalışma yöntemimi değiştirirsem, bu durum da değişir, ama belirli bir yer için yapıt yaratmak düşüncesi bana çok çekici geliyor. Önceden bir yapıt üretip herhangi bir yere asmak benim için ilginç değil! Eğer yapıt daha önceden hazırlanmış bir nesneyse, sanatçının dolaşıp yapıtını yerleştirecek bir yer aramasını anlarım, ama bu yine de ince bir zevk ve dekorasyon eğilimi isteyen bir iş. Benim işim bundan çok ayrı; yapıt, mekân olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır.

Canalıcı bir noktaya değiniyorsunuz. İzleyici kavramsal sanatı da bir dekorasyon olarak görebilir, bu sakınca her zaman var. Oysa kavramsal sanatın hem bir kurgusu var, hem de tümel bir düşünce akışının bir bölümünün görüntüsü ortaya konuyor, ayrıca sizin yaptığınız gibi çoğu kez işlevini doldurduktan sonra yok ediliyor.

Dekorasyon sözcüğü bir dizi muğlaklık çağrıştırır. Dekorasyona karşı değilim; bütün büyük sanatta dekoratif bir yan vardır. Sanatın başlangıcından bu yana 20. yüzyılda da Léger, Matisse, Picasso ve Mondrian'ın dekorasyon düşüncesi çerçevesinde çalıştıklarını biliyoruz. Camilerin içini süsleyen çiniler, Yunan heykelleri, Mısır anıtları, büyük anıtın simgeleri olarak aynı zamanda da dekoratiftirler. Büyük sanat dekoratiftir, ama 20. yüzyılda dekorasyon sözcüğü olumsuz çağrışımlar yapar. Bir resmin niteliği ne olursa olsun, duvara asılırsa doğrudan doğruya dekoratiftir. Bu açıdan bakıldığında dekoratif olmama şansı çok azdır. Dekorasyona katılmamak ya da katkıda bulunmaktan kaçınmak da bir ikilem yaratır. Bu soruyu bana açıkça sormanızda yarar var. Yapıtlarım bu konu çevresinde dolaşır. Birincisi, bu konunun gerçekliğini ortaya koymak yararlıdır; ikincisi, sanattaki dekoratif ögelerle neler yapılabileceğini araştırmak gerekir. Yineliyorum: Niteliği ne olursa olsun herhangi bir sanatsal nesnenin belirli bir varış noktası yoksa, bu önceden saptanmamışsa, bu yapıt dekoratiftir. Nesne istenilen yere konulabiliyorsa, yapıtın dekoratif (hem de bu sözcüğün en zayıf anlamıyla) olması için bu ilk kesin açık kapıdır. Eğer yapıtı koyacağınız yerde gerçekleştiriyorsanız, yine dekoratif olabilirsiniz, ama bu türden bir dekoratif olmayı denetleyebilirsiniz. Bu düşünceyle derinlemesine oynayabilirsiniz.

Siz yapıtlarınızla mimariyi tamamlıyor musunuz? Ya da başka bir deyişle

tarihsel yapıyı yeniden değerlendirip, izleyicinin bakış açısını mı yönlendiriyorsunuz?

Bazı yapıtlarımda bu görülebilir, ama genelleme yapamam, çünkü her zaman yaklaşımım aynı olmuyor, her zaman aynı düşünceleri taşımıyorum, düşüncelerim değişiyor. Sonra, her yerin bende bıraktığı izlenim ve yarattığı tepki ayrı; kimi zaman bu dediğiniz doğru olabilir, bir yerin mekân görüntüsünü değiştirebilirim. Yapılan şey mekânı çeşitli biçimlerde göstermeye yöneliktir. Kimi zaman mekânı türdeşleştiririm, kimi zaman da görünmeyen bir şeyi görünür kılarım. İki genel kural belirginleşti: Uyumsuzluk gösteriyorsam, birçok soruya kapı açmış oluyorum. Mevcut olan bir öğeyi güçlendiriyorsam, değişik bir düşüncenin varlığına işaret ediyorum demektir.

Yapıtlarınızda gösterişli bir hava var; özellikle dergilerde bu yapıtlar çok görkemli bir biçimde gösteriliyor. Oysa, anladığım kadarıyla siz daha alçakgönüllü davranmak istiyorsunuz!

İnsanların tepkisini hiçbir zaman ölçemezsiniz. Gerçekte benim yapıtlarım gösterişsizdir, ama dergilere yansıyan biçimiyle gösterişli görünüyor olabilirler. Dahası, birçok yapıtımın dikkati çekmeyecek kadar gösterişsiz olduğunu da söyleyebilirim. Mimariye o denli uyum gösterirler ki, hep orada varmış duygusu uyandırırlar. Bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı bile göremezler. Mekânın kullanılmasında da çok gösterişsiz olmaya çalışırım, ama örneğin Palais Royal'deki yapıtım 3000 m^2 alanı kaplıyor ve doğal olarak gösterişli, ama bu yapıtın yanına gidince yine de alçakgönüllü bir yanı olduğunu görürsünüz. Mimari, bu yapıtın yanında daha belirgindir, ama ikisi arasında uyumlu bir söyleşi vardır, diyebilirim. Eğer yapıtımı iyice izleyen birisi bana "gösterişli" derse, bunu olumsuz karşılarım. Ama bu anlaşmazlığın nereden kaynaklandığını biliyorum; fotoğrafın yarattığı değişimden kaynaklanıyor. Benim en büyük sorunlarımdan birisi de yapıtlarımın fotoğraflarının çekilip yayınlanması... Yeni bir kitap yazdım ve sizin sözünü ettiğiniz bu sorunu ele aldım. Bu kitap yapıtlarımın fotografik belgelerini içeriyor. Yazdığım önsözde, insanların fotoğrafa niçin ve nasıl bakmaları gerektiğini irdeledim. Benim açımdan fotoğraf yapıtımı rahatsız eden, ama aynı zamanda da yapıtlarımın belgelenmesi için gerekli bir araç. İlginç ve önemli. Bu karşıtlık için bir örnek vereyim: Yapıtlarım genellikle yineleme üstüne kurulmuştur, dolayısıyla tek bir noktada durularak izlenemez.

Değişik bakış açılarından ve yönlerden izlenmesi gerekir. Oysa, fotoğraf çekilince tek bir noktadan görülüyor. Yine başka bir özellik, yapıtın çerçevesiz olmasıdır. İzleyici çerçeveyi kendisi oturtur. Fotoğraf çekilince yapıt çerçevelenmiş oluyor. Yapıtımın amaçlarına karşı işte size iki durum. Dolayısıyla dergilerde yayınlanan fotoğraflar en azından % 50 yanlış gösteriyor yapıtlarımı. Bu durumu da değiştiremem. Yapıtlarımın fotoğraflarının çekilmesini yasaklasam, bu benim sanat anlayışım açısından yanlış bir davranış olur.

Sizin son on yıl için söylediğiniz, birçok eleştirmen ve yazar tarafından 1970'ler için de söyleniyor. Bu dönemde egemen olan kavramsal sanatın sanat pazarını durgunlaştırdığını, tual resminin sanat pazarını canlandırdığını ileri sürenler var... Bu iki düşünce sürekli çarpışıyor.

1970'lerde Minimal ve Kavramsal sanatı destekleyen galerilerin çoğu hâlâ yaşıyor; belki bir bölümü bu işi sürdürmemek için kapatmıştır, satış yapamadıklarından değil! Yeterince satıyorlardı. Konrad Fischer Avrupa'nın en büyük galerilerinden birisi. Richard Long, Carl Andre, Sol LeWitt ve benimle çalıştı ve hâlâ ayakta. Carl Andre'yi satmak çok zor. Size sırası gelmişken bir haber vereyim. Avrupa'da bir ekonomik kriz bekleniyor; bu, sanat pazarını da etkileyecek kuşkusuz. Buna karşın, önümüzdeki kısa süre içinde galeriler kavramsal sanata eğilmeye başlayacak. Bu çok açık. Pazarın gücüne kapılan genç sanatçıları zor günler bekliyor, bence hiç satmamak bu pazarın içinde delicesine satmaktan daha iyidir. Bu pazarın coşkusuna kapılıp, henüz olgunlaşmadan, aralıksız üreten sanatçıların kötü bir biçimde battığını izledik. Oysa, bence hiç resim satmayarak batmak daha iyi.

Sizce bugün ilginç resim hangisi? Herhalde resme karşı değilsiniz!

Resim çok geçerli bir sanat yapma yoludur. Çok uzun bir resim tarihini geride bıraktık; bu nedenle bu alanda ilginç bir şey ortaya çıkarmak son derece güç. Bu alan ağzına kadar başyapıtla dolu. Richter, Ryman, Polke gibi sanatçılar resmi yeni sonuçlara ve sorulara doğru itiyorlar. Büyük bir bölüm sanatçı da resmi yineleyip duruyor.

Siz bunu uluslararası ortamda kabul görmüş sanatçılar için söyleyebiliyorsunuz. Bizim gibi ortamın dışında kalan ülkelerin sanatçıları ne yapacak? Biz sürekli bu yineleme yargısının ezikliğini duyuyoruz.

Evet. Bu korkunç bir şey, ama hiç şaşırmam. Bu bir çeşit kültür emperyalizmi. Bu emperyalizm belirgin bir biçimde 1950 - 1975 arasında yaşandı. O dönemde yalnız belirgin bir azınlığın yaratıcılığı kabul gördü, ancak on yıldır bu emperyalizme güçlü bir karşı çıkış var. Örneğin, ABD'li olmayan ve dahası New York'ta oturmayan sanatçı geçerli sayılmıyordu. Çagdaş sanatın belirli dönemlerinde belirli grupların etkili oldugunu yadsıyamayız, ama bu geniş gözlemler yapmamızı engelleyemez. Neyse ki son dönemde bu tür dar görüşlülük kabul edilmiyor ve haksızlık sayılıyor. Sanat alanında Avrupa'nın yaratıcılığı yeniden gözden geçirildi – 1965'den bu yana. Bildiğiniz gibi, bugüne değin çok ilginç sanatçılar ortaya çıkarıldı. İlginç derken şunu kastediyorum: Sanat alanında yeni ve ilginç sorular soran sanatçılar. Bugün yaklaşık elli yaşlarında olan bu sanatçılar, ABD sanatını izlemedikleri için uzun süre tuhaf karşılandılar, ilginç bulunmadılar ve ancak son on yıldır anlaşılır oldular.

ABD kültür emperyalizminin artık yıkıldığını mı söylüyorsunuz?

Evet. Benim için çoktan yıkıldı, ama geniş bir sanatçı kitlesi için de yıkıldı, diyebilirim. Ancak sanat pazarında ABD, özellikle New York çok güçlü; ama bu işin küçük bir noktası. Yaratıcılık önemli!

Nisan 1989, Arredamento Dekorasyon Dergisi

3. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

1992

Türkiye'nin Kültürlerarası Diyaloğa Katılma Süreci

İstanbul uluslararası bir kültür merkezi olma sürecine girdi; birçok kişi ve özel kuruluş bu amaca hizmet eden etkinlikler düzenliyorsa da, bu sürecin odak noktası şimdilik İstanbul Festivali, Uluslararası İstanbul Bienali ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi. Bu etkinlikler genel olarak Türkiye'nin çağdaş kültür kimliğini uluslararası düzeyde tanıtmak ve Türkiye'de çağdaş bir kültür ortamı yaratmak amacını taşıyor. İstanbul'da geniş kitleleri sanat ve kültür etkinliklerinin içine çeken bir ortam yaratan, sayısız sanatçıyı ve kültür adamını İstanbul'a getiren İKSV, genel anlamda bu iki amacı bir sürekliliğe oturttuğu, ülkenin resmi ve yerel kuruluşlarının bu etkinlikleri benimsemesini sağladığı, ve sponsorluk sistemini kurduğu için, zaman içinde büyük bir saygınlıkla birlikte "dokunulmazlık" da kazandı.

Bir toplumun kültür ve sanat sorumluluğunu üstlenen ve bunu yaparken sınırsız diyebileceğimiz olanaklardan yararlanan bu mühürlü dokunulmazlığın, özgür ve bağımsız üretim ve eleştiriyle beslenen sanatın doğasıyla çeliştiğini söyleyerek, bu dokunulmazlığa özellikle "çağdaş sanat" açısından dokunmak gerekiyor. Bunu yaparken, ölçüt 20. yüzyıl sanat sistemidir. Bu sistemin, kendisine hizmet eden, besleyen, destekleyen özel ve resmi kurumlardan tümüyle bağımsız olarak gelişimini sürdürmesi gerekir. Bu sistemi oluşturanlar, sanatçılar, küratörler, sanat yazarları, eleştirmenler, müze yöneticileridir ve onların yaratıcılıkları, eylemleri ve etkinlikleri, kurumların amaçları, çıkarları ve kazançları dışında ve ötesindedir. Bu kurumlar, bu sanat sisteminin gelişimini ve yazgısını değiştirici bir güce sahip olamadıkları gibi, çoğu kez amaçlarını, hedeflerini, çıkarlarını bu sistemin gelişimine uydurmak zorundadırlar. Gerçekçi bakışla, İstanbul dünyanın çağdaş kültürüne eleştirel ve yaratıcı somut bir katkıda bulunmadığı için ve yaklaşık yüzyılın başından bu yana "alıcı" durumunda olduğu için henüz uluslararası kültür başkenti

olamamıştır, olmak için sadece ilk adımları atmıştır, demek gerekir. İkinci adım olan kültür ihracının gerçekleşmesi önemli bir beklentidir. İkinci adım, İstanbul'un uluslararası sanat ve kültür üretim merkezi ve bir "verici" olmasıdır; özel, yerel ve resmi kuruluşların son zamanlarda bu gerçeği yok sayarak dillerine doladıkları "uluslararası olma" durumu, kişisel ve kurumsal saygınlık gösterisinden öteye gitmiyor. Uluslararası sanat ve kültür ortamının gerçek anlamda bir parçası olmak, şimdilik uzak bir düştür.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfi, 1986'dan bu yana üstlendiği ve Türkiye'deki çağdaş sanat ortamı için yaşamsal bir anlam taşıyan bienali, bütün ekonomik zorluklara karşın yürütmektedir. Bienalin gündeme getirdiği "sanat müzesi" olgusu da hızlı bir biçimde sonuçlandırılmaktadır; bu iki etkinlik sanat ortamına, uzun süredir beklediği bazı uluslararası iletişim olanaklarını sağlamaya başlamıştır. Başlangıç aşamasında kuşkusuz yanlışlar yapılacaktır, ancak bunların en aza indirgenmesi için iş profesyonelce ele alınmalıdır. Müzenin bir sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur; birisinden tüketim malı çıkacak, diğerinden sanat yapıtı ve kültür çıkacaktır; ve bu, dünyaya pazarlanacaktır.

Nasıl bir fabrikanın üretiminde "bilinmeyen" yoksa, müze ve bienalin ürettiği sanat değerleri ve ölçütlerinde de "bilinmeyen" yoktur. Türkiye'de, sanat konusunda biçim, kavram, estetik, felsefe karmaşası olabilir; birçok kişi "çağdaş sanat"ın ne olduğunu ve ne olmadığını anlamayabilir; sanata benzeyen birtakım üretimler yapılabilir; koleksiyoncular ve alıcılar müzayede resmi ve dekorasyon resmi sevebilir; neo-konservatistler "ulusal sanat" diye tutturabilir; "anarşist eklektikler" "her şey sanattır" diyebilir. Bütün bunlar, çağdaş sanatın dünya ülkelerinde geçerli olan tümel gelişimini, ilerlemesini etkilemez; bienal ve müze bu küresel gelişimi hedef almak zorundadır. Bienal ve sanat müzesi, kendine ait, bağımsız bir sistemi olan çağdaş sanat olgusunun öğeleridir, dolayısıyla yalnız çağdaş sanat sistemine bağlı kurumlardır. Özel ve resmi kuruluşlar, kendilerine ait nedenlerle bu kurumları kurarken, çağdaş sanat sistemini bir bütün olarak kabul edip, eksiksiz noksansız uygulanmasına önem veriyorlarsa, bu kurumlar sağlıklı doğar; yok eğer, bu sistemin bazı yönlerini alıp, bazı yönlerini kişisel ve kurumsal çıkarlarına göre değiştirmeye çalışıyorlarsa, bu kurumlar sağlıksız doğar.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfi ve benzeri kurumlar, bu nedenle müze ve bienal için bağımsız ve sağlam bir çağdaş sanat altyapısı kurmak

zorundadırlar. Bugüne değin, bu altyapı çeşitli olumsuzluklar yüzünden kurulamamıştır.

Dünya çağdaş sanat sistemi içinde bienal, bir ülkenin çağdaş düşünce potansiyelinin sanat yapıtlarıyla gösterilmesi anlamını taşımaktadır. Bu çağdaş düşünce potansiyeli, o ülkeye ait çağdaş düşünce bütünlüğünü yansıtan sanatçıları ve yapıtları göstermek gibi bilinçli bir seçim içerir.

Bu seçimi tek kişi de yapabilir, bir ekip de yapabilir; çoğunlukla tek seçicinin sorumluluklarını kendi kurduğu bir ekiple paylaşması iyi bir çözüm olmaktadır. Bienal, gerçekte salt işlevsel ve demokratik ideolojilerle, medyatik ve ekonomik yöntemlerle oluşturulacak bir olgu değildir; bienal, sanatçıların ve aydınların düşünme gücünden ve bu gücü yayma gereğinden doğan bir olgudur.

İstanbul'da bienal 1980'lerin bireysel - çoğulcu - eklektik ortamında kaçınılmaz bir gereklilik olarak, ülkenin yüz elli yıllık sanat üretimi dünyaya çıkış yolları aradığı için doğmuştur.

3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin basın toplantısında uluslararası çağdaş sanat sisteminin kilit noktalarında bulunan birçok kişi vardı. Ancak bienalden sorumlu olanların, bu eşsiz fırsatı değerlendiremediklerini, bu topluluğa doyurucu bir konuşma yapamadıklarını, durumumuzu, amaçlarımızı, hedeflerimizi ve planlarımızı açık seçik, güvenli, güçlü bir biçimde yansıtamadıklarını da belirtmek gerekir.

Bienal katalogunun sanatçı, sanat eleştirmeni, küratör, eğitimci ve bienal danışma kurulu üyesi Jale Erzen tarafından yazılmış önsözünde, İstanbul dünya kültür başkenti olma olanağına sahiptir, bienal kültürler arası diyaloğa ve sanatta yeni yönelimlere zemin oluşturmalıdır, İstanbul Doğu - Batı arasında bir köprüdür gibi, genel geçer sözlerden sonra, kuralları önceden belirlenmiş bir bienal modelinin hedefine ulaşamayacağını söyleyen çelişkili bir tümce yer alıyor. Bunun ne anlama geldiğini bulmak oldukça güç. Şu anlamlara gelebilir:

– Bu tümce daha önce yapılan iki bienalin kuralları önceden belirlenmiş bir modele göre yapıldığı için hedefine ulaşmadığını anlatmaktadır.

– Bu bienalin kurallarının önceden belirlenmediğini, bir modeli olmadığını ve bu nedenle de hedefine ulaşacağını anlatmaktadır.

– Bu bienalin kurallarının önceden belirlenmiş bir modele göre oluşturulduğunu, bu nedenle hedefine ulaşamayacağını anlatmaktadır.

Düşündürücü ikinci konu, bu bienalin öteki bienallerden farklı olduğunun sürekli belirtilmesidir. Bu fark, ilk iki bienalin değişik yapılarda olması, bu bienalin tek çatı altında toplanması olarak ortaya konmaktadır. Bienalin koordinatörü Vasıf Kortun da bütün açıklamalarında özellikle bu konuyu vurgulamıştır. Biçimsel farkı öne sürerek, bienalin altyapısını oluşturan ilk iki bienali küçümsemek yanlış bir tutumdur. Venedik Bienali ve Documenta Kassel kentin bütününe yayılmış olarak yapılmaktadır; bu durum, bu bienallerin kavramlarındaki farklılıkları etkilememektedir. Farklılığın, küratörlerin çağdaş sanat bilincinin gelişim çizgisi içindeki düşünsel katkılarında ortaya konması gerekir. 1. ve 2. Bienal'in kavramı "tarihsel yapılarda ve mekânlarda çağdaş sanat"tı. Sanatçılar bu yapılar ve mekânlar için yapıt ürettiler. Erzen, basın toplantısının açılış konuşmasında, bu bienalin Türkiye'de yapılan ilk küratörlü sergi olduğunu söyleyerek, bir gerçeği gözardı etmiştir; ilk iki bienalde yapılan sergiler, adı konmasa bile yapısal olarak bir küratörlük işlemi içermekteydi. Erzen, yazısında iki bienalin ayrı mekânlarda gerçekleştirilmesi sonucunda, izleyicinin bu bienalleri gerektiği gibi algılayamadığını belirtiyor. Kendisi aynı zamanda deneyimli bir sanatçı olduğu için, bugüne değin, Türkiye'deki izleyicinin algılama potansiyelinin, sergilerin mekânlarıyla ilgili olmadığını, doğrudan doğruya, eğitim, bilgilenme, gelenek, sanat bilinci gibi olgularla ilgili olduğunu biliyor olmalıdır. Kortun ise, ancak ilk deneyimi olan bu bienalde izleyicinin algılama gücünün hangi düzeyde olduğunu anlamak olanağını bulacaktır.

Katalogdaki "Mekân Ruhu Olarak İstanbul" adlı yazısında Kortun, sözlük ve ansiklopedi bilgilerinden sonra, İstanbul'un megapolleşmesinin yönteminin "sıçrama"da yattığını belirtiyor. Sıçrama sözcüğünün karşılığı olarak, Almanca "*Ursprung*" sözcüğünü kullanıyor. Almanca'da "*Sprung*" "sıçrama", "*Ursprung*" "köken"dir. Buradaki "sıçrama" sanırız "*Mutation*" olmalıdır! İstanbul, bir "sıçrama" kentinden çok bir "köken" (süreklilik) kentidir; burada kültürler kesintiye uğramadan birbirini izlemiş, birbirini aşılamış, birbiri içine geçmiştir. Şu sıralarda, Bizans ve Osmanlı kültürü kalıntıları Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzyıl sonu liberal siyaseti ve ekonomisi içinde turistik tüketim malı olarak varlığını sürdürmekte, Bizans ve Osmanlı'dan bu yana dokusunu pek değiştirmemiş olan Anadolu halkı da kentleşme sürecinin deneyimlerini İstanbul'da yaşamaktadır.

Bienalin, katalogda belirtilmeyen ama basına ve medyalara açıklanan "Kültürel farklılıklar" kavramına gelince, öncelikle bu kavramın 80'li yılların başından bu yana birçok sergide çeşitli biçimlerde kullanıldığını belirtelim. Modernizmin yüceliklerini ve karşıtlıklarını, postmodernizmin uzlaşmalarını ve çözülmelerini barındıran 20. yüzyıl Batı düşüncesi, yüzyıl sonunda bilinen kitlesel göç hareketleri, etnik kimlik manifestoları, dünya pazarı gerekleri doğrultusunda, kültür farklılıklarının varlığını kabul etmek zorunda kaldı ve bu sorunu kendi sistemi içinde çözme ve eritmenin yöntem ve yollarını araştırmaya başladı. Bu başlığı taşıyan uluslararası kongreler ve sergiler 80'li yılların ortasından bu yana birbirini izledi. Üçüncü dünya ülkelerinin, gelişmekte olan ülkelerin kültürlerinin 20. yüzyıl kültürü içindeki varlığını gündeme getiren kişilerden birisi *Magiciens de la Terre* (1989) sergisine ve kataloğunun hazırlanmasına katkıda bulunmuş olan Pierre Gaudibert'dir. Gaudibert, 1966'da Dakar'da ilk kara ırk festivalini düzenleyerek, bu düşüncesini uygulamaya koymuştur. Daha sonra düzenlenen Sydney Bienali *Ready Made Boumerang* adıyla, aborijinleri sergiye almıştır. Bu kavramı içeren sergilerin listesi uzun, en sonuncusu da Documenta Kassel. İstanbul'daki sergi, bu kavramın bir çeşitlemesidir ve bu düşüncenin gelişimine herhangi bir aşama getirmemiştir.

Bienal sergilerine genel olarak baktığımızda, şu özellikler dikkatimizi çekiyor:

– Sergiler ülkelere göre ayrılmış, sanatçılar arasında hiyerarşi gözetilmemiş, degerlendirmenin yapıtlar üzerine yoğunlaşması sağlanmıştır; yalnız Belçikalı Jan Fabre'ın yapıtı, belki mekânın bir zorlaması olarak, bunun dışında kalmış ve geleneksel müze başyapıtı özelliğini korumuştur.

– Yapıtlar bir bütünlük göstermektedir. Küresel bir anlatım dili belirgindir. Bu küresel anlatım dilinde, 60'lı ve 70'li yıllarda özellikle Fluxus ve Pop Art kapsamındaki biçimler, yöntemler, teknikler izleniyor.

– Bienal sergisinin Feshane mekânı ile herhangi bir ilişkisi olmadığı açıktır. Demir sütunların tepesine kadar yükselen panolarla bölünmüş olan bu mekân herhangi bir yapının içinde olabilir. Bu nedenle, Feshane'nin onarımını beklemek için bienali bir yıl ertelemenin bir anlam taşımadığı anlaşılıyor. Bu sergi, herhangi büyük bir mekânı panolarla bölerek yapılabilirmiş!

– Yapıtları genel olarak üç sınıfa ayırabiliriz: İtalya ve İspanya sergisinde olduğu gibi, modernist yapıtlar; Kanada, ABD, Bulgaristan, İsrail, Rusya sergilerinde olduğu gibi, siyasal, toplumsal, kültürel

içeriklerin dogrudan dogruya ifade edildigi yapıtlar; İngiltere, Fransa, Hollanda, Romanya, Polonya sergilerinde oldugu gibi felsefelerin bir metafora dönüştürüldügü yapıtlar.

– Bu sanatçılar ve yapıtlar arasında kültür farklılıklarından çok, ülkelerin sanatçılarına sagladıkları olanak farklılıkları ve sanatçıların çagın sanat bilincine katılma farklılıkları belirgindir.

ABD sergisi de içinde olmak üzere, bütün ülkelerin sanatçıları – azınlık sanatçıları bile olsa – 20. yüzyıl sanatının bütün kavramlarını, tekniklerini, estetigini, felsefelerini içeren bir dil kullanmaktadır. Fark, ezilmiş azınlıkların sanatçılarının, gelişmekte olan ülke sanatçılarının ya da siyasal baskı altında kalmış sanatçıların yapıtlarını siyasal manifestoya dönüştürmüş olmalarındadır. Buradaki kültür, içinde yerel kültürleri asimile ve entegre etmek isteyen, post-emperyalist üst kültür ile küresel kitle kültüründen oluşan bir yumaktır.

Bir çatı altında toplandıgı için izleyici tarafından daha kolay algılanacagı söylenen bu yapıtlar izleyiciye ne anlatıyor, ne veriyor, ne duyuruyor? Bu yapıtların 1. ve 2. Bienal'de ayrı ayrı sergilenen yapıtlardan farkı nedir? İzleyici neden Daniel Buren'in Süleymaniye Kültür Merkezi yorumunu daha güç algılamıştır da, Christian Boltanski'nin yapıtını daha kolay algılar? İkinci Bienal'deki Patrick ve Anne Poirier'in ve Serhat Kiraz'ın yapıtları ile bu bienaldeki Damien Hirst'in ve Jan Fabre'ın yapıtları arasındaki algılama farkı ne olacaktır? Tam tersine, bu yapıtların ortak bir yanı vardır: İzleyici bu yapıtlar karşısında "özel bir ortam" içine girer. Bu ortamda yeni biçimler yoktur; duygu ve düşünceleri bugüne degin bilinmeyen, ama özlenen açılımlara sokacak olgu burçları vardır. Bu olgu burçlarının ögeleri, yapıtın felsefesinin organik uzantıları ya da dönüşümleri olan kültürel, görsel, işitsel, dokunsal nesneler ve belgelerdir.

Türkiye'deki izleyici, bunları algılamakta güçlük çekiyorsa, bu güçlügün bu yapıtların degişik mekânlara yerleştirilmiş olmasından kaynaklandıgını ileri sürmek, bu ortamın varlıgını yadsımak anlamına gelir. Algılama güçlügü, izleyicinin önüne yarım yüzyıldır modern sanat kavramlarının yinelemeleri olan resim ve heykellerin konmasından ve bunların çagdaş sanat olarak sunulmasından kaynaklanıyor. Türkiye'deki izleyici, 1960'dan bu yana sanattaki gelişmeleri izlemekten, benimsemekten, algılamaktan alıkonmuştur; ne yazık ki bu, aralarında sanatçıların da bulundugu sanatı yönetme ve yönlendirme sorumlulugu ve

yetkisi taşıyan kişi ve kuruluşlarca yapılmıştır.

Bienalde bu ortamı yaratan ve yaratamayan yapıtlar vardı. Eleştiri, algılama ve değerlendirme güçlüğü çeken izleyiciye bu ortamı yaratan yapıtlarla, yaratamayan yapıtlar arasındaki farkı göstermelidir. *İzleyici*, 1960'dan bu yana sanatın geçirdiği aşamaları bilmediği gibi, bu bienalde gördüğü birçok yapıtın Marcel Duchamp'ın "hazır nesne" düşüncesinden türediğini bilmeyebilir. Sanatçı bunu biliyor! Dolayısıyla, bugünkü sanatçının en önemli özelliği, düşünürken yapıt ürettiğinin bilincinde olması ve her yapıtında ipi göğüslemeye hazır olmasıdır. Sanatçının izleyici karşısındaki en önemli sorumluluğu budur.

Pop Art ve Yeni Gerçekçilik akımlarının içerdiği kavram ve tekniklerin çeşitlemelerini durmadan üretip önümüze getiren sanatçılar ipi göğüslemiyorlar; yalnızca koşuya katılmış oluyorlar. Hazır ve bulunmuş nesnelerin bir yerleştirme içinde kullanılması konusunda Beuys'un 1985'deki sözlerini anımsamak gerekiyor: "Bir sanayi ürününü müzeye sokup, bunun sanat olduğunu açıklayan Marcel Duchamp'ın *Pissoir*'ıyla attığı küçük adımdan tümüyle farklı olan şeylere gönderme yapan antropolojik bir sanatla ilgileniyorum. Ussal olarak Duchamp bu deneyimini, bütün insanların sanatçı oldukları gerçeğine bağlamalıydı. *Pissoir*'ı kendi yapmadığına ve yalnız bir eşyanın yerini değiştirdiğine göre, bu ürünün gerçek yaratıcıları ve üreticileri yüzlerce başka bireydir." Burada karşılaştığımız her hazır nesne bu hesabı doğru vermelidir.

İzleyici hazır ve bulunmuş nesnelerle yapılmış yapıtlara baktığında, sanatçının bu nesneleri nasıl kullandığını iyice irdelemelidir. Bu nesnelerin "gerçek" toplumsal, ekonomik, siyasal değerleri ile sanatçının bunlara yüklediği değerler ve bunları yerleştirdiği ortam arasındaki ilişkiler "sahici" midir? Yoksa bu ilişki çarpıtılmış bir simgesellik mi, gelişigüzel bir kullanım mı, göz boyayan bir yenilik mi göstermektedir? Bu tür yapıtlarda nesnelerin gerçek anlam ve değerlerinin ya da simgeledikleri olguların, yapıtın bütününü oluşturan düşünceyle örtüşmesinin bir metafor olmadığını, tam tersine birebir ölçüde açıklanmış bir söylem olduğunu bilmek gerekir. Bu bir metafor değil, modernist anlamda bir alegori ya da yanılsamadır. Başka bir deyişle, nesneler yoluyla anlatılmış bir düşünceyi yansıtan yapıt ile, toplumsal gerçekçi bir resim arasında hiçbir fark yoktur; birisi tual üstüne yapılmış klasik modern bir resimdir, diğeri bir mekân içine düşüncenin karşılığı olduğu varsayılan nesnelerin belli bir

kompozisyon içinde dizilmesidir. Alegorik ve simgesel yerleştirmeler yapan sanatçı ipi göğüslemiyor!

Yerleştirmelerin ve resimlerin çoğunda *kitsch*'in kullanıldığını izlerken, hiper-gerçeğin simülasyonları karşısında, *kitsch*'in ne kadar gücü kaldığını sorguluyoruz. 1960'dan bu yana *kitsch* yeterince tüketilmedi mi? Yüzyılın başından bu yana *kitsch* ile sarmaş dolaş olan "kolaj" yeterince tüketilmedi mi? Kolaj, bilgilenme ve kavram enflasyonu içinde, postmodernizmin gevşekliğine ve yaratıcı olmayan eklektizmine sığınan sanatçının ilk anda başvurduğu anlatım dili olmadı mı? Kolajlarda kullanılan bütün nesnelerin ve metinlerin tek tek hesabının verilmesi gerekmiyor mu? Bienalde ve bienal dolayısıyla açılan sergilerdeki kolajlara bakalım:

Heimo Zobernig'in bienaldeki kolajı ile Müşerref Zeytinoğlu'nun Taksim Sanat Galerisi'ndeki kolajı arasında ne fark var; ikisi de tek tümcede "bürokrasi vardır ve size egemendir" diyor! Bu, gerçeğin birebir ölçüde ifadesidir ve derinliği azdır. Altan Gürman'ın 60'ların sonunda yaptığı *Kapitone* bu iki kolajdan çok daha etkilidir. Avusturya sergisinde Zobernig ve Wagnest'in kullandıkları dil, Kosuth, Weiner, Wool dilinin bir yinelemesinden başka bir şey değildir ve bu dil artık çok yorgundur.

Rusya sergisindeki kavram, estetik ve biçim karmaşası, günümüzde kolajı kullanmanın açmazlarını yansıtıyordu. Robert Morris'in grotesk resim çerçevelerinden, Sophie Calle'in ve Mappelthorpe'un fotoğraf yapıtlarına kadar uzanan biçim ve kavram kolajlarını anımsatan özellikler yer alıyordu. Modernizmi, modernizasyon olarak geçiren ülkelerdeki postmodernizmin sonuçları böyle oluyor. Bu ortamlarda sanatçıların bilgilenme sürecine girip, bir özümseme dönemi geçirmeleri kaçınılmaz.

Nesnelerle kolaj yapan sanatçılar arasında ilk dikkati çeken Damien Hirst. Hirst'in *Kaçmak için Edinilmiş Yeteneksizlik* adlı vitrin içinde masa ve sandalyeden oluşan yapıtı, her ne kadar yukarıda sözünü ettiğimiz metafor ortamını güçlü bir biçimde kuruyorsa da, bu işin hemen yanına yerleştirdiği mekanik işin neden sergilendiği anlaşılmıyor. Hirst, Beuys'un izinden giden bir sanatçı – 1969 yılında Beuys *Revolutionsklavier (Devrim Piyanosu)* adlı, büyük bir vitrin içine yerleştirilmiş üstü kuru yapraklarla kaplı bir piyano yapmıştı.

Benzerlikler çok şaşırtıcı olmuyor artık. Hale Tenger'in pirinç

heykelciklerle kurduğu duvar kolajı, *Sanat, Texnh* sergisindeki Niki Liodaki'nin porselen heykelciklerle kurduğu duvar resmini anımsattı. Tenger, bu panoda iki simge kullanıyor; toplumun tepkisizliğini ve edilgenliğini simgeleyen üç maymun ve erkekegemen toplumu simgelediği anlaşılan antik bereket tanrısı figürü. Küçük figürlerin oluşturduğu büyük motif Türk bayrağını çağrıştırıyor. Tenger'in kolajı, söylemek istediği şeyi - belki bu bir feminist ya da siyasal manifesto - benzetileme ve simgeleme yoluyla söylüyor. Buradaki iki boyutlu betimleme geleneksel imge envanterine ve süsleme sanatına gönderme yapıyor.

Gündelik yaşamdan ve eşyalardan yola çıkan Gülsün Karamustafa'nın saten yorganlar doldurulmuş market sepetleriyle Romanya bölümündeki *Avrasya* adlı yapıtın kaydıraklarını karşılaştırdığımızda, bu yapıtların bize göçebelikteki devinim ortamını güçlü bir biçimde yaşattığını görüyoruz.

Selim Birsel'in "savaş" olgusu üstüne kurduğu işlerinin bir uzantısı olan yapıt, Feshane mekânının verilerini kullanıyordu; demir sütunları saran beyaz örtünün arasından çıkan tehdit edici silahlar... Hakan Onur'un Türk bayraklarıyla bezenmiş atlı karıncası, Türkiye'nin "disneyland" manzarasını devlet - toplum arasındaki ilişkiye gönderme yaparak yansıtıyordu.

Canan Tolon'un daha önce sergilerinde izlediğimiz ekolojik yorumu, doğal malzeme ve tual bireşiminde deneysel bir işe dönüşüyordu.

Kolajlar, kavram çeşitlemeleri ve üst üste bindirilmiş felsefi metinler içeren başka bir sergiyi de yerli yabancı birçok sanatçının düşüne giren, ama sonuçta Mehmet Gün'e nasip olan Aya İrini'de izliyoruz. Başlı başına bir bienal sergisi niteliğini taşıyan ve hiç kuşkusuz bienale gelen herkesin duyup gideceği bir sergi olan Gün Sergisi, "Eski zamanda çağdaş gezinti" gibi, *kitsch* bir övgü yazısıyla sunuldu. Aya İrini, özgün ışığının bize sunduğu "eski" duygusu yeterli bulunmayarak, görkemli bir ışıklandırmayla bir Wagner operası dekoruna dönüştürülmüş; bu kuşkusuz Gün'ün özellikle ilişki kurduğu Nietzsche ve Wagner ile uyum sağlıyor. Bu dekor içinde Gün'ün, daha önceki karışık teknik resimlerinin uzantıları olan titiz bir tasarımla yapılmış kolajları yer alıyor. Gün, bize yaşam ve ölüm arasında olup biten hemen her şeyi anlatmaya ve "kişisel diyalog" kurduğu filozoflardan yaptığı alıntılarla da bunları güçlendirmeye çalışıyor. Eklektisizmi en uç noktalara kadar zorlayıp, birçok açık ve kapalı kapı bırakan bu sergide Nietzsche'nin "bütünlük", Heidegger'in "tümel yapıt"

düşünceleriyle bağlantı kurmak zordu.

Bienalde, Christian Boltanski en önde ipi göğüslüyor. Taze çiçekleri bir odaya yığarak, onları çürümeye bıraktı. Gelmiş geçmiş bütün soykırımlara bir mezar mı kuruyor? İstanbul'un bütün geçmiş nüfusunu, sultanını ve dilencisini saklayan ve metropolleşme sürecinde "dokunulmazlık" taşıyan tarihsel mezarlara mı gönderme yapıyor? İstanbul'da arşivlere dalıp, okuyamayacağı yazılarda gün ışığına çıkaramayacağı yaşamlara mı toplu bir mezar kuruyor? İnsanların doğaya yüklediği ikilemi mi vurguluyor? Yüzlerce yıllık birikintiyi saklayan Haliç'in kokusuyla mı rekabet ediyor? Yaşamın en son kalıntısının koku olduğunu mu söylüyor? Burada çözemediği ve çözümleyemediği ancak sezgileriyle ulaştığı bazı gerçeklerin kendi benliğinde yarattığı ürküntüyü mü anlatıyor? Belki de, Guy Tosatto'un katalog yazısında belirttiği gibi, eğer Boltanski İstanbul'da bir geçmişi deşme eylemine giriştiyse, çok boyutlu, çok katmanlı, içinden çıkılamayacak bir envanterin içine girdi ve yaşamların bu kültür magması içinde eriyip gittiğini, bütünleştiğini, anonimleştiğini gördü demektir. Yaşamla birlikte ölümün de anonimleştiğini!

Boltanski'nin yapıtı ansızın gelen ölümle birlikte parlayarak, daha önce görmediğimiz gerçekleri bize ancak bir an gösteren bir ışık kadar keskin, acımasız ve nefes kesici.

Bienale alternatif etkinlik olarak düzenlenen *Seretonin II* adlı sergide, Kazlıçeşme Gaz Fabrikası ve işçileri, "çağdaş sanat" ve "avangardizm" yaptıklarını ileri süren neo-idealist/neo-romantik bir grup sanatçıya ve sanatçı olmak isteyenlere konu oldu. Gösterilerde, Dada kökenli Fluxus etkinliklerinden gelişigüzel ve biçimsel olarak yapılmış alıntılar, "halkımız daha iyi anlasın" biçiminde müsamereleştirildi. Gerçekte, İstanbul halkı bu etkinliğe çağdaş sanatın ne olmadığını anlamak için gitmeliydi. Kazlıçeşme Gaz Fabrikası'ndaki *Seretonin* etkinlikleri, köhneleşmiş sistemlere, ideolojik çelişkilere, çıkarcı müdahalelere boğulmuş bir sanat ve kültür politikası içinde, kimlik parçalanmasından kurtulamayan, elektronik çağın bilgi enflasyonu içinde çağdaş düşüncenin izini süremeyen bir kuşağın yaygarasına benziyordu. Bu yaygara kimleri uyarmakta? İşçileri mi? Gaz fabrikasını bu durumda bırakan yerel yönetimi mi? İşçilere çağdaş yaşam hakkı vermeyen hükümetleri mi? Az gelişmiş kasaba yaşamını sürdüren, kendi yazgısına seyirci olan İstanbul halkını mı? Yoksa güncel soykırımları, yerel savaşları, radyoaktif sızmaları odalarındaki resim selinde izleyenleri mi?

Bu sorulara yanıt vermeyen bir etkinlik...

İzleyiciler, sergiler hangi mekânlarda olursa olsun, 1960'dan bu yana dünya sanatının geçirdiği aşamaları bilmedikleri için ya da birlikte yaşama olanağı bulamadıkları için, algılama güçlüğü çekebilirler. Sanatçılar ve küratörler sanat aşamalarını biliyor ve sanat bu aşamalarla birlikte var oluyor! Dolayısıyla, düşünürken, yapıt üretirken, ya da sergi düzenlerken, sanatçılar kendilerinden önceki tüm sanat üretimiyle ve etkinliğiyle hesaplaşma içinde olmanın, yapıtlarında ya da sergilerinde – eğer *"progresif"* bir amaç güdüyorlarsa – yarış ipini göğüslemenin ve kitle hangi süreçte olursa olsun, ona en son düşünce sürecini yaşatmanın peşinde olmalıdırlar.

Sanatçı, yalnız yapıtının içerdiği düşüncenin değil, bu düşüncenin oluşumundaki küresel gelişimin de sorumluluğunu taşıyor. Küratör, yalnız kendi düşüncesinin ve sergisinin değil, sanatçıların düşüncelerinin ve yapıtlarının oluşturduğu ortamın ve bu ortamın küresel gelişim içindeki söyleminin sorumluluğunu da taşıyor. Bunlar, iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan sorumluluklardır. Ayrıca, küratör ve sanatçı arasındaki diyaloğun altyapısını oluştururlar. Bu diyalog kurulmazsa, ikinci aşama olan izleyiciyle diyalog aşamasının da kurulması zorlaşır.

•

Bienal ve oluşmakta olan bir müzeyle küresel diyolağa katılmaya aday olan bir sanat ortamında, sanatçı ve küratörün birlikte oluşturacakları söylemin çok iyi tasarlanmış olması ve bunun rastlantıya ve çelişkiye yer vermeden, en keskin biçimde yazıya ve yapıta dönüşmüş olası gerekiyor. Çünkü bu "söylem" aynı zamanda, bu sanat ortamının küresel kültür içindeki yerini belirleyen ve dönüşü olmayan bir anlam taşıyor.

Bu ölçütleri, Türkiye'nin mega kültüre ve kültürlerarası diyaloğa katılması sürecinde, İstanbul Bienali'nin ve Müze'nin en önemli etkinlikler olduğunu düşünenlere, bir değerlendirme düzlemi olarak sunuyorum.

Fotokopi kitapçık olarak dağıtılmış bir metinden
ve Mart 1993'te Gösteri Dergisi'nde yayımlanmış yazıdan derlenmiştir.

4. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

1996

Her Parlayan Şeyin Altın Olmadığını Biliyor Muyuz?

Batı'nın "pazar" olgusuna dayanarak gerçekleştirdiği ve nerdeyse vazgeçmek üzere olduğu bienaller ve benzeri etkinlikler, "pazarsız" post-periferal ülkeler için bir çözüm mü?

10 Kasım - 10 Aralık arasında 4. Uluslararası İstanbul Bienali sanat izleyicisini bir ay boyunca, bir bölümü özellikle bu bienal için yapılmış günümüz sanatı örneklerini görmeye ve bunların üstünde düşünmeye yönlendirdi. Bu yapıtların şimdilerde birincil amacı, olmuşlar, olanlar, olabilecekler üstüne düşündürmek üzere insanı alışmadığı ama algılayabildiği havaya sokmak, sarsmadan ayağının altından halıyı çekmek, uçurumun kenarına getirip bırakmak, gözlerini bağlayıp yönünü buldurmak gibi, ancak yaşanırsa bilinen türden ortamları önermek, özümsetmek ve tanımlamak.

Bu oldukça dolambaçlı bir yol; ancak bilim ve teknoloji, siyaset ve ekonomi el ele vererek insanlara insanlıklarını unutturmayı başardığından bu yana, sanatın işlevi de, bu olumsuzluklara karşı önlem almak ya da bunlarla çeşitli yöntemlerle hesaplaşmak üzere, oldukça değişti. Yalın bir biçimde anlatmak gerekirse, insan gözü, beyni, duyuları, algıları, Hiroşima, Vietnam, Çernobil, Saraybosna gibi cehennemlerin televizyon ekranından bize yansıyan görüntülerine kenetlenmiş, ama aynı ölçüde bunların gerçek olduğunu unutmuştur. Ekranlar dünyanın uzaydan görünüşünü vererek, çevre felaketlerini kanıtlarken aynı zamanda bilgisayar aracılığıyla sahte cennet köşeleri ya da renk ve devinim cümbüşleri vaat ederek insanları her saniye aldatmaktadır. Yüzyıllar boyunca sanat, bu bir şeyleri gösterme/anlatma alanında rakipsizdi; insanlara ne olduklarını, ne olmadıklarını, çevrelerindeki çirkinlikleri ve güzellikleri resimler ve heykeller aracılığıyla anlattı/gösterdi. Kimi toplumlarda bu anlatı/gösteri din, inanç, gelenek gibi başka rakip olguların egemenliğinde soyut/figüratif

gibi biçim değiştirdi ya da ekonomik/bilimsel/teknolojik gerçeklere koşut biçimler/kuramlar kazandı. Günümüzde, ultra-kapitalist, hiper-realist, süper-teknolojik görüngüler bu anlatma/gösterme gereksinimine el koyarak, bunu kendi sistemlerinin amacına araç yapıyor ve sanatın bir şeyi anlatma ve gösterme işlevini elinden alıyor. Bu olguların henüz yeterince etkilemediği ya da yaratıcılık özgürlüğünün olmadığı toplumlarda izleyiciler, sanatın bir şeyi anlatmayı/göstermeyi sürdürdüğünü, sanatçılar ise anlatmanın/göstermenin etkili olduğunu sanıyorlar ve değerlendirmelerini/yorumlarını bu bakış açısına göre yapıyorlar. Komar & Melamid'in bienal için anket yaparak, Türkiye'de beğenilen resim profilini ortaya çıkarma girişimi bir ölçüde bu gerçeğe değiniyor. Bir ölçüde diyorum, çünkü her nedense başka ülkeler için yaptıkları da tıpkı bu resim gibi. Kanımca benzerlik ya da yönlendirme içeren anket soruları her yerde benzer yanıtlar üretiyor.

İnsanı kendine ortak edebilmek için sanatın kullanabileceği alan kaymıştır. İzleyiciyi dürterek sanatın kendi dışındaki bütün olgularla rekabet içinde olduğunu gösterecek bir keşif alanıdır artık bu. Sanatçı bu oldukça kalabalık alanda dikkati çekecek yapıt üretmeyi, sanat uzmanı da bu alandaki kalabalık yapıt topluluğundan tek bir ses çıkarmak için ilgi çekici senaryolar yazmayı hedeflemektedir. Bienalde, sanatçı - izleyici - sanat yapıtı arasındaki ilişki ve iletişimin bu alanda gerçekleştiği kanısındayım; çünkü bütün sanat dışı sorunların bolluğuna karşın, İstanbul izleyicisinin uzunca bir süredir, olup biten, ama kriterleri tartışılabilir sanat etkinlikleri dolayısıyla, değişmiş olan sanata bir ölçüde hazırlandığı gözlemleniyordu. Yaklaşık on yıldır gerçekleşen birkaç bienal ve bilgi toplumunun görüngüsü olan bir sanatın örneklerini sunan çok sayıda irili ufaklı uluslararası sergiye karşın, kendilerini modernizmin "cennet" vaat eden, ama hiçbir zaman vermeyen biçimlerine ve estetiğine kaptırmış olup, bunların durmadan yinelenerek yozlaşmış örneklerini bile övenlerin sesinden fazla etkilenmedi bu izleyici.

İstanbul'daki sergi salonu eksikliği her bienalde yeni yerlerin keşfedilmesine ve yanıtını bildiğimiz "neden bu kentte büyük bir sergi merkezi yoktur" sorusunu yinelemeye neden oluyor. Bu kez, mekân olarak son derece elverişli olan Salıpazarı antrepolarından birisi kullanıldı; hemen ardından burası bir çağdaş sanat sergi merkezi olur mu olmaz mı, konusu çıktı! Gereksinim olduğu halde, boş duran/kullanılmayan, kullanılamayan/kullanmak için paylaşılamayan/kapanın elinde kalan binalar

konusu da başlı başına bir beceriksizlik, geri kalmışlık, savurganlık örneği. Feshane, Mezbaha, Tophane, Gaz Fabrikası, Akaretler Sıraevleri ve daha birçoğu kültür ve/veya sanat merkezi yapılmak üzere gündeme geldi, birileri düşlediklerini yapmak için bu yapılara el koydu, ama işin sonunu getiremeden bıraktı. Ülkemizde bir müze sendromu yaşanmaktadır; birikmiş koleksiyonların ve özellikle çağdaş sanat üretiminin korunacağı müzeler yetersizdir ya da yoktur. Buna karşılık içine ne konacağı belli olmayan (koleksiyonsuz müze) kurmak girişimleri vardır. Bu bienalde de Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı klasik sergi yerleri olarak kullanıldı. Ne ki, bu yapılar ciddi bir çağdaş sanat sergisinin gereksinimlerine yanıt veremeyecek durumda; turizm ve kâr hırsı bu mekânların biçimini ve ruhunu değiştirmiştir. Aya İrini'nin ortasına kadar uzanan o hantal sahne, en yetkin sanat yapıtının bile mezarını kazacak kadar çirkin. Örneğin, Yufen Qin'in *Yeşim Salonunda İlkbahar* başlıklı yapıtı bir sahne dekoru gibi duruyor, Maurizio Nannucci'nin Yerebatan sütunları üstündeki mavi neon yazıları ile gazino dekoru gibi köprülerin altına yerleştirilmiş yeşil/kırmızı ampuller birbirine karışıyordu. İlya Kabakov, bu iki mekânda yaptığı kara mizah işiyle bu gerçeğe kibarca parmak bastı! Kabakov, gerçekte dev enstalasyonların adamı. İstanbul'da bu denli gösterişsiz işler yapmasının bir nedeni olmalı, kanımca tarihin dizginsiz kapitalizme kurban edilmesine geriye çekilerek gösterilen bir tepki! Özgün biçimiyle göremediği Aya İrini'deki yer mozaiğinin üstünü açması ve burasının gerçekte bir müze olduğunu vurgulaması çarpık korumacılığa bir göndermeydi, ne ki bir önceki bienal sırasında bu binada tek başına sergi açan Mehmet Gün'ün bu işi daha önce yaptığını kulağına fısıldayacak bir kişi yoktu!

Büyük çapta bir estetik ve felsefe şöleni oluşturması gereken bienal sergilerinin bu tür tamamlanmamışlıklar, sarkmalar, çıkmazlar içinde yapılıyor olmasına sevinmek zorunda kalmamız bekleniyor bizden; çünkü kafalara bir soru takılmaktadır: Bienal ve yan etkinlikleri Türkiye'nin gündeminde yer alıyor mu, ya da almalı mıdır? Bienali kaç kişinin gezdiği henüz açıklanmadı; örneğin 1 milyonluk bir kent olan Kwangyu Bienali'ni ilk haftada 500 bin kişi gezmiş, 12 milyonluk olduğu söylenen İstanbul'da bienali bir ayda en az 1 milyon kişi gezerse bu etkinlik gündeme girmiş demektir. 100 yıl önce kurulmuş olan Venedik Bienali örnek alınarak genel kuralları ve özelliği saptanmış olan bienaller, tam tamına sanat ve kültür olimpiyatlarıdır ve uluslararası gündemde en az olimpiyatlar kadar ilgi ve destek görürler. İki üç yıl önce Documenta Kassel (beş yılda bir

yapılan Avrupa'nın öncü sanat etkinliği) 15 milyon marka çıkmış, bir o kadar da gelir sağlamıştı. Bu yıl ise geçen ay başlayan Güney Kore Bienali 15 milyon dolar harcama ile öne çıkmış durumda.

Bizim bienal 1 milyon dolar civarında olmalı! Bienal kurmak dünyada her ülkeye nasip değildir. İstek ve para gücüyle kurulabilecek bir yapı değildir. İstek ve paradan önce söylem ve sistem gereklidir, bir de kuşkusuz maraton koşmasını bilen sanatçılar ve sanat adamları! Kanımca olimpiyatı gündemine alan ülke, bienali de gündemine almış olmalıdır; neyse ki Türkiye bunu yapıyor! Her ne kadar, söylem biraz bulanık ve karışık, sistem hemen hemen hiç yok, paranın adı var kendisi yok, istek yeterince güçlü değil, sanatçılar ve sayıları parmakla sayılacak kadar az sanat uzmanı ancak 100 metre koşabilirse de, bu bienalin yapılması "başsız gövde olmaz" atasözüne uyulduğunu gösteriyor. Türkiye kültürünün Batı'ya görücüye çıkması anlamına gelen Europhalia'ya da yeşil ışık yakıldığına göre, özel sektörün ve sivil girişimciliğin en büyük kültür/sanat girişimi olan İstanbul Bienali'nin işlevi daha da belirginleşmektedir.

Bienal ve benzeri uluslararası etkinlikleri gündeme almamak tam anlamıyla bir aymazlıktır, ya da Türkiye'yi karanlıklara götürmek için yapılan hazırlıklara katılmaktır. Eğer tüm küreselleşme söylemlerine/isteklerine karşın, çeşitli alanlarda karşılaştığımız, ama postmodern durum için az çok başa çıkmayı öğrendiğimiz Batı ve Batı-dışı ikileminde ortaya çıkan yeni kutuplaşmanın, Batı ile İslam fundamentalistleri arasında bir ölüm kalım savaşına dönüşmesi olasılığı varsa, bu belki de artık elimizdeki yöntemlerle başa çıkamayacağımız yeni bir durum olacak. Böyle bir durumda, ilk zarar görecek olanlar, modernizm ve postmodernizm süresince Batı ve Batı-dışı arasındaki bildirişimi ve iletişimi ilk sırada sağlayan sanatçılar olacaktır; nitekim kendilerini İslami fundamentalizme teslim etmiş ülkelerin post-avantgard sanatçıları ve düşünürleri Batı'ya sığınmıştır. Bunların ancak çok küçük bir bölümü, bu ülkelerde hak ettikleri konumu elde edebilmiş, çoğu azınlık sanatçısı olarak kalmıştır. Türkiye'ye gelenler, Batı sisteminin öne çıkardığı sanatçılardır. 4. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü René Block, Batı-dışı ülkelerde araştırma yapıp yeni sanatçılar bulmamış, Batı'da hazır olanı getirmiştir; bu bağlamda İstanbul'un Doğu'su ile olan "yönlenme" ilişkisi kurulmamıştır. Batı-dışı'nın yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmesinin artık kimsenin yaşamak istemediği bir paradoks olduğunu Block'un anlamasını isterdik. Bunun dışında, bir yenilik olarak ileri

sürüldüğü gibi, batılı ünlü sanatçılarla Batı-dışı ünsüzleri yan yana sergilemiş olmak bir yenilik değil, 3 - 5 yıldır Batı merkezlerinde uygulanan post-oryantalist bir gerekliliktir.

İslam ülkelerinde ya da Batı-dışı ülkelerde doğmuş büyümüş sanatçıların ülkelerinden ayrılmak zorunda kalarak Batı merkezlerinde çalışıyor olmaları ve bu sanatçıların özellikle Batı eleştirmenleri tarafından keşfedilmeleri gibi bir son modayı da yaşamaktayız; öyle ki bu iş bu ülkelerden kaçan sanatçıların söylemi olmaktan çıkıp, Batı'nın köktenci İslama karşı kullandığı silahlardan birisi durumuna geldi. Üçüncü dünya ülkelerinden, İslam ülkelerinden sanatçılar 60'lı, 70'li yıllarda da Batı merkezlerine "kaçtı" ve önemli yapıtlar üretti ama bunları o zamanlar öne çıkaran olmadı; çünkü Batı sanat odakları henüz "çok kültürlü" bir akıma yatkın değildi, modernizme yeni çıkış kapıları arıyor, kavramsallık - minimallik - tüketim kültürü arasındaki çekişmeyi yeğliyor ve Batı olmayan her şeyden nasıl alıntı yaptığını açıklamaya hazır görünmüyordu. Şimdi ise, özellikle İslam ülkelerinden çıkan sanatçıların Batı-İslam fundamentalizmi karşıtlığı içinde "kullanılması" sakıncası belirmiştir ki, aklı başında bir sanatçının bu tuzağa düşmemesi gerekir.

Türkiye, İslam ülkeleri arasında her açıdan ve her şeye karşın "ayrı" değerlendirilmesi gereken bir ülke. Gerçi bu durumu, sanatı özgürlüğüne ve bağımsızlığına dokunmadan elbirliğiyle desteklemesi gereken ultra kapitalizme kenetlenmiş seçkinlere, gündelik politikaya saplanmış vizyonsuz yöneticilere ve dahası ülkenin sanat ve kültür gündemini belirlediklerini sanan milliyetçi modernistlere anlatmak biraz zor. Ama sözünü ettiğimiz bu ayrılık özellikle şu bienalde ve bienal çevresindeki sergilerde gördüğümüz Türkiyeli sanatçıların yapıtlarında öylesine belirgin ki! Bu bienalde ve bienal çevresinde yer alan sergilerde hem Türkiyeli sanatçıların işlerine, hem de bu sergileri görmeye gelen insanlara dikkatli bakmak gerekirdi. İşleri, düşünsel kurgudaki eksiklikleri ya da mantıksızlıkları, yapısal zayıflıkları ya da bozuklukları açısından eleştirebiliriz, ama hepsindeki ortak ve başarılı özellik, özgür düşüncenin varlığı, izleyicinin kışkırtılması ve sanattaki "oyun" ögesinin vurgulanmasıydı. İzleyiciye, bu işin içine gir, düşünebildiğinin hazzına var, ama bu işin içinden çıktıktan sonra yönünü nasıl bulursun, o senin bileceğin iş, diyebilecek kadar da meydan okuyordu bu işler. Başka İslam ülkelerindeki çağdaş sanat üretimiyle bir karşılaştırma yapıldığında, Türkiye'deki sanat üretimi hemen öncü ve yönlendirici bir konuma

geçmektedir. İslam ülkelerinin büyük çoğunluğunda modernizm etkisi günümüzde de egemendir; sanatçılar çekingen, suya sabuna dokunmayan figüratif resimleri, şiirsel - geometrik - ekspresyonist soyut resimleri üretip durmaktadır. Özellikle demokrasiyle yönetilmeyen ülkelerde resmi kültür politikası İslam kurallarının geçerli olması konusunda ısrarlıdır ve günümüze özgü sanat üretimi yapan/yapmak isteyen sanatçılar ister istemez ülkelerini terk etmiştir. Sözde demokrasiyle ya da çok az demokrasiyle yönetilen ülkelerde de durum çok farklı görünmemektedir. Bu ülkelerde bir yeraltı sanatı var mı, yok mu? Bunun yanıtını şimdilik ancak dışarı çıkabilenler ya da koşulları zorlayıp oralara gidip araştıranlar verebilir.

Bienalin kavramı "oryantasyon"du; bu sözcüğü Türkçe'ye çevirince hedeflenen anlam yitiriliyor, çünkü "yön vermek" sözcüğü hiçbir biçimde *"Orient"* çağrışımı yapmadığı için, bir bienal başlığı olarak oldukça yavan kaçıyor. *Orient*, emperyalizm doğduğundan bu yana bütün Doğu ile birlikte İstanbul'u tanımlamak için kullanılıyordu ve Edward Said'in *Orientalism*'inden[1] sonra herkes *Orient*'le olan ilişkisine bir çekidüzen verdi. 90'larda ise Bryan S. Turner[2] ve Aijaz Ahmad'ın[3] Said'i eleştiren savları gündeme geldi. İstanbul, içinde yaşayan 1960 sonrası kentsoylular ve kırsoylular için çoktan tarihe karışmış bir kimliğin alanıydı, dışardan gelenler içinse Blue Mosque ve Kapalıçarşı'yı gördükten sonra gizemini yitiriyordu. Bu mesele, bienalle ve tam da Türkiye'nin yüzünün Doğu'ya mı yoksa Batı'ya mı döneceğini belirlemesi beklenen seçim yapılırken, bir kez daha gündeme geldi. Seçim sonuçları gibi, bienal de bu soruya hiçbir yanıt veremedi.

Buna sözcük oyunuyla bağlanan "oryantasyon" ise, yine İstanbul var olduğundan bu yana, onu çözümlemek için kullanılan, "kültürlerin kesişme/dağılma/yönlenme noktası", "köprü", "Doğu - Batı ikilemi", "karşıtlıkların karşılaştığı yer" gibi, oldukça bayatlamış kavramlara gönderme yapma amacını güdüyor olmalıydı, ya da İstanbul bu küreselleşme masalı içinde nasıl bir işlev yükleniyor sorusunu soruyordu? Bunun içinde bir de gizli olarak "*disorientation*" (yön yitirme/çözülme) var ki, günümüz İstanbulu'nda ayyuka çıkmış bir durumu kusursuz bir biçimde tanımlıyor ve kanımca bienalin gerçekle örtüşen tek yanını oluşturuyordu.

Orient diye bir şeyin yalnız tarihte ve yeni romantiklerin düşlerinde kaldığını varsayarak, geriye bu "oryantasyon" durumunun bir şeyden sonra gelen *(post-orient)* bir durum mu, yoksa yeni *(neo-orient)* bir durum mu

olduğu tartışması kalıyor.

Başlangıçta oryantasyonun başına getirilen "yeni" takısı durum belirleyici olacaktı, ama nedense sonradan kaldırıldı. Açıklama ve saptamalar sanatçılara bırakıldı!

Bienalin afişindeki oryantasyon oklarının ne anlama geldiğini çözmek ise bize bırakılmıştı, düşüncenin ya da belki de sanat uzmanının her yönde hareket edebildiğini ve bu arada yolu düştüğü için İstanbul'a uğradığını çağrıştırmaktan başka bir anlama geliyor muydu acaba?

Block sanatçıları metropolün bu çelişkili ortamını açımlasınlar, durum değerlendirmesi yapsınlar, estetik ve ideolojik örneklerini, düşüncelerini ve tavırlarını burada uygulasınlar, diye çağırdı. Ancak, onların uç deneyimlerine olanak tanınırken, klasik misyoner bir küratör gibi davranarak, müzeleşmiş sanat örneklerini de sergileyerek, İstanbul'un *post-periferal,* kuşkucu izleyicisi karşısında kendisini güvenceye aldı. Zengin ve eğitici bir Fluxus sergisi, IFA ve Goethe Institut işbirliğiyle AKM salonlarında düzenlendi; kendi koleksiyonundan Joseph Beuys'un ve son otuz yılın bazı büyük sanatçılarının yapıtlarını getirtti.

Böylece, Block sergilere ön-nöbetçileri *(avant-guard)*, ardıl nöbetçileri *(rear-guard)* ve nöbet-dışı olanları *(off-guard)* satranç taşları gibi yerleştirerek, bunlar arasında öznel bir ilişki kurdu[4]. Gerçekte bienal iç içe geçmiş iki sergiden oluşmuştur. Block, 1960'lardan bu yana dünyaya "oryantasyon" verdiğini düşündüğü bir dizi sanatçıyı ve yapıtı İstanbul'a getirmiş ve bunları yeni yapılan işlerin arasına yerleştirmiştir; bu sergi bir çağdaş sanat müzesini anımsatmaktaydı. İkinci sergi, İstanbul'a gelip esinlenen ve İstanbul için yapıt üreten sanatçılarla oluşmuştur; bu, gerçek bienal sergisiydi.

Bunlar arasında doğrudan doğruya mekânlara göre ya da İstanbul'un verdiği esine göre iş yapanlar vardı. Örneğin, Marina Abramovic gibi bir taşla iki kuş vuranlar oldu; Yerebatan'daki Meduse ile daha önce yaptığı yılanlı performansların videosu, bulunmaz bir birliktelik oluşturdu.

Block, diğer bienallerde rastlamadığımız bir türden, bu iki farlı sergiyi neden iç içe yerleştirmiştir? Neden geçmişte yapılmış yapıtlarla bugün yapılmış yapıtları yan yana dizmiştir? Venedik Bienali'nde pavyonlarda yeni

yapıtlar, başka mekânlarda çoğu kez bienalin kavramına bağlı retrospektif ve didaktik sergiler yer alır. Örneğin 44. Venedik Bienali'nde de büyük bir Fluxus sergisi vardı. Bunun birkaç açıklaması olabilir; Block, Sydney Bienali'ndeki üslubunu sürdürmektedir; bu karışık düzenlemeyle dünyanın bu yakasında da bir farklılık yaratmak istemiştir; İstanbul'un eskiyle yeniyi bir arada barındıran karmaşık ortamı Block'u da etkilemiştir, ya da bu karmaşayı sergi alanına taşımayı denemiştir; ayrı bir retrospektif sergi, AKM'deki Fluxus sergisi örneğinde olduğu gibi çok daha titizlik isteyen, özel bir mekân gerektiren, özel bir bilimsel çalışma gerektiren bir iştir ki, Block'un buna ne zamanı vardı ne de ilgili ve deneyimli bir ekibi. İstanbul izleyicisinin yeterince bilgili olmaması, eski işleri kullanarak yeni işlerin sağlamasının yapılmasını gerekṭiriyordu; daha doğrusu, Block, bugünkü yapıtların geçmişten kopuk olmadığını – yoktan var olmadığını – kanıtlamak gereğini duydu. Nedenleri ne olursa olsun, kanımca bu karışım, öncelikle bir senfoniden çok, bir video klip görüntüsü veriyor ve genel anlamda "oryantasyon" olarak ne yazık ki yine şu çok bilinen mesajı veriyordu; Oryantasyon Batı'dan gelmektedir; kökenleri Fluxus'a dayanmaktadır; bugünkü üretim Batı'dan gelen bir sürekliliği göstermektedir, İstanbul da geçmişi ve bugünüyle bu sürekliliğe katkıda bulunmaktadır.

Kuşkusuz yapıtlar birbirinden farklı oryantasyonlar içeriyordu ve sanatçıların bir bölümü "oryantasyon" vermek için de çaba harcamıştı. Gerçekte, oryantasyon vermeyen yapıt var mı?

Sanatçıların büyük bir bölümünün, başka yerde, başka bir sergi kavramı için üretilmiş yapıtlarla temsil edilmesi ve dolayısıyla İstanbul için düşünülmüş bir oryantasyon içermemesi, ister istemez, insanın aklına bunların her bienalin kavramına oturtulabilirliğini getiriyordu. Bunlar arasında, Hermann Pitz'in *Sokak Lambaları*, Nam June Paik'in dev video duvarı, Tatsuo Miyajima'nın *Belirsizlik Arabası*, Svetlana Kopystiansky'nin kitaplığı, Sigmar Polke'nin *Patates Evi*, Rachel Whiteread'in polyester küpleri, Sophie Calle'in *Mezarlar*'ı, Ulf Rollof'un *Düşen Çam Ağaçları* ve Bruce Nauman'ın videosu kavrama hizmet etmekten çok ve kaçınılmaz bir biçimde serginin uluslararası *"show"* karakterini öne çıkarıyordu. Bu sanatçıların hangi gerçeklere dayanarak bu yapıtlarla bienale katıldıklarını öğrenmek isterdim; gazetelerde çıkan söyleşilerde buna değinildiğine rastlamadım. İstanbul'da ve İstanbul için iş yapan birkaç sanatçı kentin yumuşak karnına, kitlelerin kaynayan damarlarına dalıp, onun varlığını

yüceltmeye çalışırken, zaman darlığından ve İstanbul'u derinlemesine tanıyamamaktan olacak, metaforlar değil de, ancak görsel özdeyişler (aforizma) yaratabildiler. *İstanbul Deposu* adlı yapıtıyla Jusuf Hadzifejzovic sokaklarda satılan tabloları toplayıp, onlara kadın giysileri giydirdi. Olaf Metzel futbol fanatizmini bir Beşiktaş kulübesi kurarak saptadı. Sarkis, her gün bir kazan pilav pişirterek dağıttırdı ve çevresinde insanların toplanmasını amaçladı. Jaroslaw Kozlowski, belki Çukurcuma'yı talan ederek göçebe eşyalarla bir heykel dikti. Yerli sanatçılar da bu işi çabuk anlaşılır görsellikle özetleme kolaylığına kendilerini kaptırıverdiler. Murat Işık, bir Ten Ten dizisinin içine Türkiye'ye özgü geleneksel motif ve simgeleri, güncel sorunları oturttu. Hüseyin Alptekin - Michael Morris balon yüklü kamyonete *Turk-Truk* adını verdi. Gülsün Karamustafa, yitik genç kızları, suni rüzgârla uçuşan pembe kurdelelere dönüştürdü. Bunlar çok zeki, çok yönlü, çok parlak nitelendirilebilir, izleyiciyi fazla yormadan işin özüne ve zevkine çabucak varmasını sağlıyor; kimi sanatçı için bu yeterli bir erek.

Notlar

1 Edward W. Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Routledge & Kegan Paul, London, 1978.

2 Bryan S. Turner, *Orientalism, Postmodernism & Globalism*, Routledge, London, 1994.

3 Aijaz Ahmad, *In Theory*, Verso, London, New York, 1992.

4 Buradaki *"rear-guard"* terimi Suzy Gablik'ten (*Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, 1991) alıntıdır; buradan yola çıkarak, Batı-dışı ülkelerdeki öncü sanatçıları tanımlamak için bulduğum *"off-guard"* (nöbet-dışı) terimini ilk kez İstanbul'da 10 - 12 Kasım 1996 tarihlerinde düzenlenen Med Urbs Vie kolokyumuna hazırladığım bildiride kullandım.

Ocak 1996, İstanbul Dergisi

5. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

1997

Özelliği Güçlük Olan Ülkedeki Bienal

Bienal açılışından sonraki hafta yağan yağmurun ardından ilk güneşli günü sergileri rahatça gezmeye ve fotoğraf çekmeye ayırdım. Bir iki saat gezdikten sonra, Darphane-i Âmire'de sıra odalarda dolanırken, avludan gelen tok bir sese doğru döndüm ve insanların koşuştuğunu gördüm. Ben de o tarafa yöneldim. Yağmurda hasar gören evrak basımevinin damını onarmaya çıkan bir işçi, saçaklıkla birlikte aşağı düşmüştü. Televizyonlarda her gece izlediğimiz biçimde karga tulumba bir taksiye kondu ve hastaneye yetiştirildi. Şimdi yaşıyor mu? Sakat mı? Bilemiyorum!

Ve "güçlükler" diye düşündüm; bu güçlüklerle Rosa Martínez'in sözünü ettiği "güçlükler" örtüşüyor muydu acaba?

İstanbul için büyük bir sergiydi bu! Görkemli mekânlar, kentin dört bir yanına dağıtılmış işler, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılar, milyon dolarlık bütçeye katılan ülkeler ve sponsorlar, on yıldır her şeye karşın sürdürülebilen bir etkinlik...

Büyük sergiler büyük basın toplantılarıyla açılır. On yıllık, yüz yıllık sergilerin basın toplantıları daha büyük olur. Venedik Bienali'nin yüzüncü yıl basın toplantısı 3,5 saat sürmüş, dünya basını ve medyası Jean Clair'e her şeyi ve de Bosna'da soykırım yapılırken bu bienalin anlamı nedir, diye sormuştu. Yaklaşık 1.000 kişinin izlediği bu yılki Venedik Bienali'nin basın toplantısı 1,5 saat sürdü; yöneticiler ve yapımcılar uzun uzun konuştu... Joseph Beuys'un küratörü Lucrezia de Domizio Durini söz isteyip, İtalya gibi çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkede Venedik Bienali'nin yapılmasının giderek önemini yitirdiğini söyledi. Documenta Kassel'in basın toplantısı, nerdeyse sergilerden daha çok ilgi çekti. Basın ve Catherine David arasındaki uzun tartışmalar internette izlenebilir. Durum böyleyken, bizim bienalin basın toplantısı, Darphane-i Âmire'nin Habitat

dolayısıyla yapılmış geçici onarımından arta kalan toplantı salonunun kasvetli atmosferinde sabah mahmurluğu taşıyan bir "merhaba" ile açıldıktan sonra, yarım saat bile sürmedi. Anlaşılan söylenecek çok şey yok, görülecek çok şey vardı. Salon, yerli basın ve medya dışında bienal sanatçıları, yabancı küratör, komiser ve eleştirmenlerle doluydu. İstanbul sanat ortamından yalnız beş - altı kişinin, danışma kurulu üyelerinden de yalnız iki kişinin (birisi René Block) katılmış olmasını sanırım yalnız ben hayretle karşıladım, çünkü benden başka olaya bu yönden bakacak hiç kimse yoktu salonda... Basın toplantılarında bildiğim kadar sorular sorulur; ben de zaten konuşmada adım iki kere geçtiğine göre soru sorayım dedim! Uzunca bir süredir kafamı kurcalayan iki soruma, tatlı ve sevimli yanıtlar aldım. Sorulardan birisi "On yıl sonra İstanbul Bienali, dünya bienalleri arasında nasıl bir konuma geldi?" İkinci soru ise "Bienal kavramı içinde İstanbul'un Doğu - Batı arasında bir kapı olduğu belirtiliyor. Yüzyıl boyunca bu kapıdan hep içeri girildi, ne zaman dışarı çıkılacak?" idi. Sorularıma, bienal bir süreçtir, gelişiyor ve hiç merak etmeyin Türk sanatçıları arada sırada uluslararası etkinliklere davet ediliyor, yanıtları verildi. İstanbul'un sanat ortamıyla gelen yabancılar arasında nasıl ilişki kurulacak gibi bir soruya ise, bir gece partisi düzenlendi, orada görüşürler dendi! Gece partisi kentin Karadeniz ucunda düzenlenmişti ve o gece yağmur yağdı... Anlaşılan herkesin kentteki güçlükler konusunda birebir deneyim sahibi olması isteniyordu.

5. İstanbul Bienali'nin kavramından ve bu kavramın İstanbul için ne ifade ettiğinden çok, "kadınca" yapılmış ve kadın sanatçıları öne çıkaran bir bienal olduğu, bunun öteki bienaller açısından olumlu bir farklılık olduğu görüşü öne çıkarıldığı için ben de bu bienali bu açıdan irdelemeye çalışacağım. Bu "kadın" konusunun ortaya atılması bir siyasal bakış açısı gibi görünebilir, köktendinciliğe teslim olmaya çok az kalmışken geri dönen Türkiye'de "kadın" olgusunun vurgulanması gibi bir işleve sahip çıkıldığı düşünülebilir. Bu bilinçli olarak yapılmışsa, kuşkusuz Türkiye'deki laik kadın hareketine – eğer böyle bir hareketten söz edilebilirse – bir katkı olmuştur. Burada, Türkiye'de kadın sanatçıların bugüne değin pek engele takılmadan ilerlemiş olduklarını anımsamak gerekir. Dolayısıyla bu, Türkiye'deki kadın sanatçının durumu için bir farklılık oluşturmuyor. Uluslararası ortamda ise, 1980'li yılların ortasından sonra kadın sanatçılar belirgin bir biçimde öne çıktılar; bunun 70'li yıllar "feminist" hareketlerinin gecikmiş bir etkisi olduğu söylenebilir. Yine de sanat pazarında durum değişiktir, "kadın" sanatçıların sanat pazarındaki payı çok azdır. Batı bu



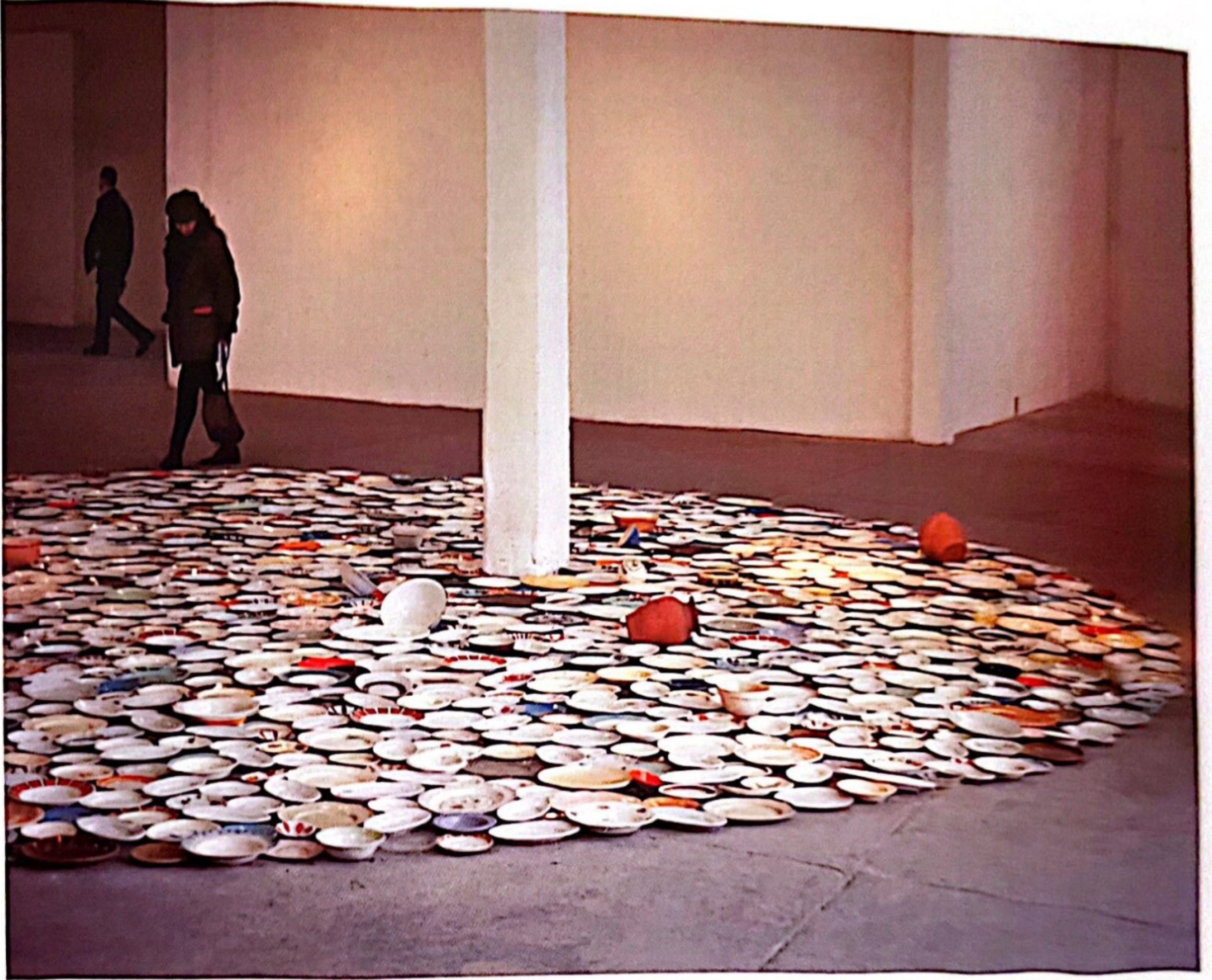
Gülsün Karamustafa
Feshane
3. Uluslararası İstanbul Bienali - 1992



Jan Fabre
Feshane
3. Uluslararası İstanbul Bienali - 1992



Joseph Beuys
Aya İrini
4. Uluslararası İstanbul Bienali - 1995



Richard Wentworth
Antrepo
4. Uluslararası İstanbul Bienali - 1995



Semiha Berksoy
Aya İrini
5. Uluslararası İstanbul Bienali - 1997



IRWIN
Darphane-i Âmire
5. Uluslararası İstanbul Bienali - 1997



Gabriel Orozco
Darphane-i Âmire
7. Uluslararası İstanbul Bienali - 2001



Lee Bul
Yerebatan Sarnıcı
7. Uluslararası İstanbul Bienali - 2001

açıdan bir çelişki yaşıyor. Kadın sanatçıyı hâlâ "şıklık" olsun diye kullandıkları çok açık, çünkü milyon dolarlık yapıt listelerinde hâlâ tek tük kadın sanatçı adına rastlanıyor; Sherry Levin, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Marina Abramovic gibi... Öte yandan, en az on yıldır listesine bolca kadın sanatçı almayan başına da bela almış sayılır; örneğin kadınlara güvenmediği için değil, genellikle erken ve geç modern, erken postmodern üstünde durduğu için diyelim, Christos Joachimides sık sık protesto ediliyor. Çağdaş sanatta "kadın sanatçılar" olgusunun ancak sınırları çizilmiş, belirli amaçlar için düzenlenmiş sergilerde bir anlam taşıdığını da unutmamak gerekir; dahası şu "daha duyarlı" ya da "kadınca duyarlılık" gibi gereğinden çok işitilmiş sözlerin de bugünkü sanatla ilgisi yok; çünkü bilgilenme, üretim ve kitleyle buluşma aşamalarındaki hız ve yoğunluk kimsenin kimseden "daha duyarlı" olmasına olanak tanımıyor! Bu bienalde belki soğuk, ılık, sıcak, ateşli, yumuşak, sert, sessiz, çığırtkan, dertli, dertsiz kadınlar olduğu ve bu özellikleri en uç noktalara kadar götürdükleri, bunların yanında, hâlâ kendilerine tanınmış yüzlerce yıllık ayrıcalığın şımarıklığını ve rehavetini taşıyan erkekler olduğu söylenebilir. Örneğin, soğuk kadınlar insanın kanını dondurucu, ateşli olanlar da "yandım allah!" dedirten cinstendi.

Belki son söylenecek şeyi başta söylemek gibi oluyor ama, kadınlar şu sanat ve yaşamın kesiştiği denilen alanı iyice istismar ediyorlardı bu bienalde. Tutuculuk yaptığımı sanmanızı istemem; yalnız sanat ve yaşam arasında her şeye karşın olması gereken bir ayrımın birçok örnekte unutulduğunu belirtmek istiyorum. Bir sanatçı, gazeteci, bilim adamı vb. gibi araştırma yapabilir, bunu altyapı olarak kullanabilir, ama bütün bu malzemeyi olduğu gibi, yine gazetecilik, belgecilik tekniklerini kullanarak dümdüz verirse, bu pek sanat olmuyor, gözüpek gazetecilik oluyor ve etkisi oldukça kısa sürüyor, tıpkı gazete ya da televizyon haberlerinin bıraktığı etki gibi... Yine bir sanatçı, aldıklarını, cinsel duygu ve deneyimlerini sanat yapıtı için malzeme olarak kullanabilir, ancak bunları yine "belgeleme" teknikleri içinde kalarak doğrudan doğruya veriyorsa, bu da pek sanat yapıtı olmuyor, daha çok yaşama ait alanda kalıyor ve bu yapıtlar karşısında ister istemez yaşamda benzer olaylara duyduğumuz kanıksamayı duyuyoruz.

Önemli kadın sanatçıların yer aldığı Aya İrini'den başlayacak olursak, ilk sorulması gereken soru, şu sıralarda "en önemli" kadın sanatçı sayılan Louise Bourgeois'nın *Örümcek*'inin burada ne işi olduğu, olacak! Kuşkusuz, Louise Bourgeois aynı anda hem insanın kanını donduruyor, hem de yandım

allah! dedirtiyor; mutsuz bir çocukluk, ilgisiz baba, kötü üvey anne, yabancı topraklarda yaşama gibi bir geçmişi yapıtlarına dökmüş ve yaşamının sonunda keşfedilmiş bir kadın sanatçı. Onun Aya İrini'de tüyler ürperten *Hücre*'leriyle yer alması ilginç olurdu, ama bu işiyle değil! Bu, sanırım yapıldığı an ve ortam dışında çok büyük bir anlam taşımayan hantal bir iş! İki yıl önce Paris Modern Sanat Müzesi'ndeki retrospektifinde gördüğümde de aynı şeyleri düşünmüştüm. Eğer bu örümceği Batı-dışı ülkelerden birinin sanatçısı yapsaydı, kimse dönüp bakmazdı. Burada bu örümceğin bu sergide yer almasının neden gerektiğinin kanıtlanması istenmeli; bu örümceğin Türkiye'ye getirilmesine harcanan parayı ise tahmin etmek bile istemiyorum! Gelelim kilisenin apsisini kaplayan Beverly Semmes'in görkemli ABD *kitsch*'i giysisine! Burada gerçekten üzücü bir durum var! Bir İspanyol küratör olarak Rosa Martínez, bu büyük giysi işinin ustasının Miralda olduğunu biliyor olmalı; Antoni Miralda, 1992'de, Amerika'nın keşfinin 500. yılında New York Özgürlük heykeli ile Barselona'daki Kristof Kolomb heykelini evlendirmişti. Bu evlilik için iki dev giysi üretmiş ve bunları sergilemişti. Miralda bu bienale davetliydi. Giysiyi görünce ne düşündü acaba? Çünkü hem bu dev giysi, hem de karşısına yerleştirilmiş olan Laura Vickerson'un gül yapraklarından dokunmuş dev kumaşı, Miralda'nın Akdeniz'in yüceleştirilmiş *kitsch*'lerinin dev metaforlarını içeren sergilerini anımsatıyordu; bir örneğini 44. Venedik Bienali'nde İtalya pavyonunda görmüştük. Ne ki Miralda, Aya İrini mekânının dev yapıtla üstesinden gelmek gibi bir hatayı yapmazdı ve yapmadı da! Bir gazeteye bir yemek kültürü sayfası yapmak gibi, çok zarif bir iş üretti; Miralda'nın kim olduğu iyi anlatılmadığı için bu iş gürültüye gitti! Oysa Miralda bu bienale gelen en önemli birkaç sanatçıdan birisiydi.

Dorothy Cross'u soğuk kadın olarak sınıflayabilir miyiz? Yılanı kullanmasıyla gerçekten soğuk olduğu düşünülebilir, ancak o yılanı "bilgelik" anlamında kullanıyor; Aya İrini'ye "organik" olarak tanımlanabilecek bir biçimde yerleştirdiği yapıtı, onun dengeli ve sağduyulu olduğunu gösteriyor. Kilisenin taşıdığı belleği, yılanın ölümsüzlüğüyle örtüştürmüştü. Yılanı borunun içinde kıvrılırken gösteren ve işin erotik yanı olan video anlamlıydı, ancak bunu, sanırım başka çare bulamadığı için, o dayanılmaz çirkinlikteki sahnenin kenarını oydurarak yerleştirmesi, hemen işin estetiğini bozmuştu. Kanımca Cross, ılıkla sıcak arasında bir yerde kımıldamadan duruyor.

Tanrım, bütün Aya İrini kadın doluydu ve Carsten Höller *Glück (Mutluluk)* başlıklı giyotin benzeri yapıtıyla – hem de insanları havada uçuran – bu kadınların arasında ne işi vardı! Carsten Höller, acaba dönüp üst narteksler çıkan merdivenlere bakmış mıydı? Bakmış da mı bu kaba ahşap yapıyı Aya İrini içine kurdurmuştu? Höller rehavet içinde değil, bunalım içindeki erkeklerden birisi olmalı!

İki bienaldir baş tacı ettiğimiz Shirin Neshat, kuşkusuz sıcak bir kadın; ancak etrafı yakacak kadar sıcak değil, çünkü ateşinde bir yapaylık var. Bu yapaylık onun yıllardır yaşamadığı bir ülkenin ve hiç yaşamadığı diğer ülkelerin kadınları adına konuşmasından kaynaklanıyor... Üstelik bu, post-kolonyalist bir söylemin çağırdığı türden bir konuşma... Neshat'ın 4. Bienal'deki fotoğraflarının üstündeki yazılar suya sabuna dokunmayan aşk şiirleriydi; bu kez daha yürekli bir iş yaparak, dahası "sanki" köktendinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak yaşayarak bir çeşit günah çıkarıyor. İstanbul ortamında kara çarşaflı kadınların konumu bu denli kolay anlatılabilecek ve algılanabilecek bir şey değil; biraz Nilüfer Göle okusaydı, iyi olurdu! Bu bienaldeki işi iki bölümden oluşuyor. Kentin bizansında, islami alanında, insanlarını yitirmiş mahallelerinde ve tüketim alanlarında yaptığı kara çarşaflı koşu ve bu koşunun videosunun bienal alanında gösterilmesi... Bu performansı kara çarşaflı kadına çarşafsız kadının bakış açısı mı; yoksa çarşafsız kadının kendini kara çarşaflı kadının yerine koyarak onun duygularını ve düşüncelerini paylaşması mıdır? Bunun yorumu izleyicisine göre değişir; bu video New York'ta başka algılanır, Paris'te başka, İstanbul'da başka... Tahran'da gösterilse ne olurdu acaba?

Aya İrini'de iki ateşli kadın vardı; biri Orlan diğeri de Şükran Moral. Orlan kendini çarmıha gerdirten bir Hıristiyan, Moral kendini taşlatmak isteyen bir Müslüman! Her ikisi de sanatlarını kendi bedenlerinin kullanılması türünden en uç noktaya götürecek kadar da çılgın. Dali'nin yapay ve anlamsız çılgınlıklarına yarım yüzyıl tahammül edenler, sanırım bu gerçek çılgınlıklara saygı duymalı! İkisi de sanat ve yaşam arasındaki kesişmeyi yakalamak uğruna sanattan uzaklaşmanın risklerini taşıyor. Yalnız Aya İrini ile değil, bienalin kavramıyla da en içkin diyaloğu Koreli Soo-Ja Kim kurdu. Seçtiği yer, binanın dokusunu kullanması, daha önce doğa içinde ipeklerle yaptığı performansla bağlantı kurması ve bütün bunları bir sessizlik ve dinginlik içinde gerçekleştirmesi kolay akıldan çıkacak bir şey değil. Sessiz ve dingin kadınlardan birisi de Şükran Aziz'di. Aziz'in işleri günümüzde sanatçı – izleyici ilişkisinin ve bu ilişkide video ve

bilgisayar teknolojisinin olanakları üstüne kurgulanıyor. Yaklaşık iki yıldır sürdürdüğü dil, bellek, metin araştırmaları birbirini tamamlayarak ilerliyor, bu bienalde işinin bir bölümünü, günlük yaşama ilişkin belleklerin dökümünü ve belgelenmesini izledik.

Ateşli sınıfina girecek kadınlardan birisi de Büyük Britanya'nın son keşfi Tracey Emin. Bu uzaktan genç gösteren sanatçının ateşini Pera Palas'ta bir odada düzenlediği performansta ölçtük. Emin'in bu odada kurduğu aşk öyküsü, doğrusu Musa - Sarah aşkını aylarca heyecanla yaşamış biz Türkler için hiç de ateşli değildi! Gerçek turistik öykülere tanık olan bizleri bu yapay öykülerin etkilemesi zor.

Bu bienalin en başarılı işi, geçen yıl Paris'te intihar eden İranlı kadın sanatçı Chohreh Feyzdjou'nun son yapıtının getirilmesiydi; bütün bu kadın bolluğu arasında Feyzdjou'nun olmaması düşünülemezdi. Ana Mendiata için de aynı şeyi belirtmek gerekir. Her ikisi de dertli kadınlar... Üstelik Feyzdjou'nun işi, ona en yakışan yere, biraz uzağa, ya da yalnızlığa, Kadın Kütüphanesi'nin küçük tonozlu salonuna yerleştirilmişti. Ama, o da ne! Bu inanılmaz ağırlıktaki işin yanında bir başka sanatçının bambaşka konuda bir videosu; dahası kütüphane yönetiminin her nedense o salona koymak gereğini duyduğu çirkin bir kartpostal rafi. Salonun o tarafina arkamı dönüp, bu acı ve her şeyi bitirici işi izledim. Feyzdjou her şeyi "kapatmıştı", dış dünyanın yıpratıcı etkilerine karşı korumaya almıştı işlerini ve de haklıydı... Bu sanatçıya özel bir ilgi ve saygı gerekirdi.

Ilık kadınlardan birisi olan Maaria Wirkkala İstanbul'u sevdi. Geçen bienalde Yerebatan'daydı, bu kez Kız Kulesi'ni seçti. Kız Kulesi'nin aydınlatılmasındaki özelliğin ne olduğu tam olarak anlaşılamıyordu, ancak Aya İrini'deki vitrinde sergilenen desenler ve tasarımlar, sanatçının bir amacı olduğunu gösteriyordu. Kız Kulesi belirtildiği gibi ilk kez kullanılmadı. Milanolu sanatçı Diego Esposito 1986-87'de burada bir performans gerçekleştirdi ve altın bir koniyi Marmara'nın sularına bıraktı. (Esposito, daha sonra Venedik'te de altın bir küreyi sulara bıraktı.)

Laura Vickerson'un *Kadife*'sindeki gibi, "kadın emeği" Lin Tian-Miao'nun yumaklarında ve Anna Lindal'ın renkli makaralarında izleniyordu. Bu üç kadını "dertli" kadınlar sınıfina koyabiliriz. Buna karşılık Maaria Wirkkala, Egle Rakauskaite ve Jana Sterbak'ı "dertsiz kadınlar" olarak nitelendirebiliriz; serinkanlı ve işbilir kadınlar. İşlerinde heykel,

performans, video, yerleştirme, ses... her şey var! İspanyol sanatçı Ana Laura Aláez hiç kuşkusuz bir "fütürist" kadın; bugünün üstüne gelecek modelleri öneriyor. Sam Taylor-Wood ise "soğukkanlı ve gerçekçi" bir kadın; bugünün kimlikleriyle uğraşırken sanat tarihinin modellerini ihmal etmiyor. Çok merak ettiğim halde göremediğim iki yapıt vardı; birisi Eve Sussman'ın Sirkeci İstasyonu'ndaki dışarıyı anında içeri taşıyan video projeksiyonu. Bu yapıtı görebilmek için üç kez gittim, ilk ikisinde yapıt tamamlanmamıştı, üçüncüsünde de kapı kilitliydi. Dördüncü kez gitmediğim için beni kınamazsınız sanırım. Öteki iş havaalanındaydı ve Mariko Mori'ye aitti; trafik ve uzaklık sorunu dolayısıyla gitmedim.

Burada, bir - iki kadın sanatçıya değinmek üzere, tarihsel mekânların bu sergilerdeki kullanımını sorgulamaya geçeceğim. Özellikle yabancılar için çarpıcı ve nefes kesici özellikleriyle Aya İrini, Yerebatan Sarayı ve Darphane çok önemli bir koşulu da taşıyor. Bu binalara yerleştirilecek yapıtların ya özellikle bu binalar için yapılmış olmaları ya hazır yapıtların gerçekten bu binayla bir diyalog kuracak nitelikler taşımaları kaçınılmaz görünüyor. Özellikle Aya İrini'ye beyaz panolarla yapılan yüzey müdahaleleri ve odacıklar, serginin tümel estetiğini olumsuz yönde etkiliyor. Duvarların tarafsız yüzey durumuna getirilmesi, yalnız zevksiz bir yapaylık değil, aynı zamanda binayı küçültücü bir özellik taşıyor. Video göstermek için kurulan perdeler ve odalar ise, ister istemez, bunlar neden bu yapıda gösteriliyor sorusunu sordurtuyor. Pipilotti Rist Darphane'de özgün bir duvarı kullanarak bu çelişkiden sıyırmıştı kendisini. Yerebatan Sarayı ise, içine ne konursa içip bitiriyor sanki. Ancak, Eulàlia Valldosera'nın *Anaya Adanan Kült* başlıklı gölge işi, Olafur Eliasson'un (erkek sanatçı, ama burada hakkını yememek gerekir) yapay sis işi ve Yolanda Gutiérrez'in su damlacıkları bu mekânın üstesinden gelmişti. Pipilotti Rist sanatla ve izleyiciyle hesabını iyi kurmuş, gerçekle düşü ustaca örtüştürüyor. Valldosera ve Gutiérrez'e "sıcak ve şair" kadınlar diyebiliriz.

Bu bienalde, farklı ortam ve kültürlerden kadınları bir araya getiren Rosa Martínez, Akdeniz sıcaklığı ile Batı Avrupa serinliği arasında bir bağlantı kurmaya çalışıyor ve bu derin farklılığın çelişkilerini yaşıyor. İçinden çıktığı Akdeniz'e ve onun temsil ettiği özgün ve baştan çıkarıcı karmaşaya sırtını dönemiyor, işi dolayısıyla temsil eden ve temsil edilen olarak girdiği dünyanın gerçekçi acımasızlığı ve işbitiriciliğinden de vazgeçemiyor. İstanbul Bienali bu çelişkinin bir deneyim alanı oldu. Diğer

kadınlar dünyaya aşklarını açıklıyor, dertlerini döküyor, bunalıyor, şikayet ediyor, inliyor, ağlıyor, sabır çekiyor, baş kaldırıyor ve neden yaşadıklarını ya da öldüklerini anlatıyordu dersem abartmış sayılmam. İçlerinde birisi vardı ki, o gürlüyor ve meydan okuyordu. Semiha Berksoy bu yüzyılı, inanılmaz değişimler geçiren ve dünyanın en sorunlu bölgesinin odağında, diğer özelliği değil, başlıca özelliği "güçlük" olan bir ülkede yaşamıştı.

Aralık 1997, Arredamento Dekorasyon Dergisi

Yanıtsız Kalmış Bir Mektup

Sayın ......

Ayaküstü konuşma olanağı bulduğumuz davette size söz ettiğim konuyu bir kez de yazılı olarak sunmak istiyorum. Belki, İstanbul sanat ortamında olaya bu açıdan bakan tek kişi benim; bu tür yalnızlığa alışık olduğum için, yaptığım eleştirinin sonuçlarına katlanacak gücüm var. Sizin etkili olduğunu varsaydığımız medyanız var, ve bu yazı konuyu tartışmaya açmanıza neden olabilir, diye düşünüyorum.

Dünya sanat ortamındaki paradigma değişimlerini yakından izleyen bir kişi olarak, İstanbul Bienali'nin, onuncu yılını tamamlarken, bu ortam içinde artık belirgin bir karakter kazanması ve bir karşı-söylem kurmasını kaçınılmaz görüyorum. Sürekli dışardan ideoloji ve uzman ithal etmek, uluslararası sanat ortamının dayattığı söylemleri ve sanat biçimlerini koşulsuz kabul etmek, elli yıldır yaşadığımız kolonyalist-modernist paradigmanın sürmesi anlamına geliyor.

4. Bienal'in genel sanat yönetmeni René Block *OrienTation* başlığı altında Batı sanatının üç onyılını kapsayan geniş bir yapıt topluluğunu bir araya getirdi. Block, Antrepo, Aya İrini, AKM gibi yapılarda düzenlediği iç içe geçmiş sergilerde küresel sanat ortamının "çok-yönlülüğü"ne parmak bastı, yerel sanat ortamının da ne denli "oryantal" olduğunu çaktırmadan belirtti; aynı zamanda yerel ortama bir çağdaş sanat müzesinin nasıl olması gerektiğinin dersini vermeye çalıştı. René Block'un yaptığı bienal için uluslararası sanat dergilerinde yorumdan çok tanıtım karakteri taşıyan yazılar çıktı ve bu yazıları yazanlar yerel sanat ortamının yorum ve düşüncelerini sormadı; sonuçta uluslararası sanat ortamı Batı-yönlü ve küratörü koruyucu eleştiri ve yorumla yetindi ve İstanbul'un özel gereksinimlerini, işlevlerini ve önkoşullarını öğrenemedi. Ayrıca Block

OrienTation derken, bienal katalogu kapağı ve posterde görüldüğü gibi, İstanbul'un Kuzey-Güney-Doğu-Batı yönlerini işaret etti, ama her şeyi Batı'dan getirdi; dönüp öteki yönlere bakmadı bile. Block'un bienalindeki Doğu ve Güney kökenli sanatçıların hepsi çoktan Batı merkezlerine kapağı atmış sanatçılardı.

İstanbul'un onda biri büyüklüğünde ve Avrupa-Amerikan odaklı sanat ortamına göre *periferal* sayılan Barselona'dan gelen Rosa Martínez, 5.İstanbul Bienali'ni düzenliyor. Bienal başlığını *Yaşam, Güzellikler, Aktarmalar ve Diğer Güçlükler* olarak açıkladı. Bu başlığı batılı bir ziyaretçinin bakış açısından İstanbul'daki yaşamın doğrudan doğruya "çevirisi" olarak algılamaktan öteye gidemediğimiz için üzgünüz. Kendisi küratör seçildikten sonra, başlangıçta İstanbul'a üç kez kısa ziyaret yaptı. Daha önce İstanbul sanat ortamını tanımıyordu; bienale 4 ay kalana kadar İstanbul sanat ortamı da onun yalnız düşüncelerini değil, yüzünü bile tanımıyordu. O bize yabancıydı, biz de ona! Temmuz ayında yapılan panelde ben ve diğer konuşmacılar kibar bir biçimde bunları dile getirdik, ama açıkçası bizi dinleyen olmadı!

Bienale iki hafta kala gazete ve dergilerde çıkan röportajları da bu yabancılığı yansıtmaktan öteye gitmedi. Batılı küratörler, İstanbul Bienali'ni uluslararası sanat haritasına yerleştirsin ve Türk sanatçıları dünyaya tanıtsın diye davet ediliyorlar. Bundan öte, kuşkusuz yerel aydınlarla ve sanat uzmanlarıyla düşünce alışverişinde bulunsun ve merkez ve çevre arasında hâlâ sürmekte olan anlaşmazlıkları tartışsın diye çağrılıyorlar; bunların hepsi zaten bienalin olmazsa olmaz işlevleri. Bundan ötesi bienal ne sağlıyor? Bu sorunun yanıtı ne yazık ki boş kalıyor. Bu önceliklere ek olarak, Ortadoğu, Kuzey Afrika ve Asya sanatçıları ve küratörleri de karşı-görüşler açısından bir sahne olarak gördükleri İstanbul Bienali'nin ortamında işbirliği, katılma ve gözlemcilik özlemleri taşıdıklarını açıklıyorlar. Bu istek hiç gündeme getirilmiyor! Block gibi, Martínez'in de sanatçı listesi yalnız Batı sanat merkezleri tarafından kabul edilmişleri içeriyor. Her durumda, buradaki izlenim böyle ve bütün bu işlevler hâlâ bekleniyor. Söz konusu kıtalarda zaman zaman ortaya çıkan toplumsal-ekonomik-dinsel patlamalar ve şiddet yanında istikrarsızlığın Batı dünyasında panik fırtınaları yarattığına tanık oluyoruz. Bu ülkelerin çağdaş sanat üretiminin ve kuramlarının uluslararası sanat ortamına gerçek anlamda katılımını sağlamak rahatlatıcı bir denge oluşturacaktır düşüncesindeyim. Dünya sanatçıları bu tür görevleri gönüllü olarak

üstlenirken, küratörler ve sanat eleştirmenlerinin bu gerçeği görmezlikten geldiklerini gözlemliyoruz.

Bir dizi nedenden dolayı, İstanbul transkültürel/küresel diyalog haritasına yeterince ve bağımsızca giremiyor ve Avrupa-Amerikan sergilerinin İstanbul şubesi durumunda kalıyor. Başka bir deyişle, bu küratörlere, bienal sanatçı listesinin Batı'da onaylanmış olmasını sağladıktan ve CV'sini güvence altına aldıktan sonra, gerisi vız geliyor! Documenta Kassel'in genel sanat yönetmeni Catherine David'in Flash Art'da (Nisan 1997) çıkan söyleşisindeki sözleriyle İstanbul henüz "refah üreten merkez" değildir ve bu nedenle de haritaya girme zamanı henüz gelmemiştir. Gerçekten de İstanbul Bienali'nin ciddi parasal sorunları vardır ve büyük ölçüde katılan ülkelerin resmi desteğine gereksinimi vardır. Türkiye yüksek bir ekonomik büyüme içindeyse de, sanata yatırılan para sınırlıdır. Etkin dünya sanat pazarı ve Avrupa - Amerikan sanat kurumları arası ilişkiler açısından da İstanbul olayın dışındadır; çünkü burada uluslararası sanat yapıtı toplayan koleksiyoncular, uluslararası ilişkileri olan galerici ve aracılar yoktur.

Nisan 1995'de Artforum'da çıkan söyleşisinde Jean Clair'in (Venedik Bienali'nin 100. yılını düzenleyen Fransız küratör) bizlerce hazmedilmesi güç, "sanat kavramı kesinlikle Batı'ya aittir; Batı kültürü dışında sürekliliği yoktur; Batı-dışı kültürler temsiliyeti reddetmektedir; bu kültürlerde bir imge yaratmak, boğazının kesilmesiyle eş anlamlıdır" sözlerine de değinirsek, bütün alışveriş gibi görünen şeylerin sanal olduğunu düşünmek hakkımızdır. Bu sözlerin batılı ortalama insanın görüşünü yansıttığını düşünürsek ve belki de sanat ortamında uzmanlarca dile getirilmeyen bir düşünceyi yansıttığını varsayarsak, İstanbul'un da bu kategoride ele alındığı aklımıza gelebilir. Ünlü batılı küratörlerin İstanbul'un keşfedilmemiş heterojen ortamına "alçakgönüllü" yaklaşımları ve post-kolonyal zaferlerini Avrupa - Amerikan sanat ortamlarında kutlama istekleri de, İstanbul'un haritada hafifçe görünür gibi olmasının bir başka nedeni sayılabilir. Ancak en belirgin neden, İstanbul'un yerel sanat kurumlarının kuramsal, kavramsal alandaki kasıtlı boşluğu ve Avrupa - Amerikan kurumlarının işbirlikçi davranışları dolayısıyla 10 yıldır jeopolitik yönelimli sergi ortamını yaratamamış olmasıdır.

Kanımca İstanbul, üçüncü dünya modernizminin küresel neo-modernizme çeper-sonrası *(post-periferal)* dönüşümünde içkin olan

keşfedilmemiş yaratıcılıkların ve yüzey-altı ideolojilerin aktarılması rolünü üstlenmiştir. Bu nedenle ve her zamankinden daha çok, İstanbul Bienali, Ortadoğu, Afrika, Asya ülkelerindeki postmodernizmler ve farklı etnik-dinsel-kültürel manifestolar ya da başkaldırılar ve bütün bunların üstüne binen tüketim tuhaflıkları arasında aracı olma inisiyatifini üstlenmek zorundadır. Bu tür bir yaklaşımla yaratılan ve düzenlenen bir bienalin, planlama, yerinde inceleme ve uygulama, yerel - bölgesel sanat ortamlarına ve aydınlara yakınlaşma ve onlarla işbirliği gibi, başka türlü bir çalışma sistemi vardır ve sonuçta kullanılmış, eskitilmiş ve tartışılır bienal örneklerini bir kenara bırakma kararlılığı ister.

Bizim burada denenmiş ve tüketilmiş sergi sistemlerine, başka bir deyişle konvansiyonel (sıradan) bienallere değil, İstanbul gibi Doğu megapollerinin çok-taraflı dinamiklerini bizimle birlikte biçimlendiren, "değiştirilebilir" ve "heterostilize" sistemlere, başka bir deyişle "hakkında konuşulabilir" bienallere gereksinimiz var.

Bu yazının içeriğini birkaç yıldır bienal yönetimine çeşitli vesilelerle ilettim; ancak görüyorum ki, bienalin önemi tam olarak kavranmıyor ve iş medyatik bir şenliğe dönüştürülüyor.

Sevgi ve Saygılarımla,

5. Uluslararası İstanbul Bienali'nden sonra
bir gazetenin kültür ve sanat yönetmenine yazılmıştır.

6. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

1999

6. İstanbul Bienali ve İzmit Depremi

Bilgisayardaki kavramlar dizini *(thesaurus)* bir hazinedir *(treasure)*. Bu dizindeki deprem *(earthquake)* sözcüğünün karşılığı ve türevi olan bütün sözcükler, Türkiye'de olan biten her şeyi insanın yüzüne fırlatır: İleri geri devinim, sarsıntı, titreme, sallama, karışıklık, şiddet, akıntı ve gelgit, sarsma, saldırma, darbe, ürperme, fışkırma, patlama, patlak verme, tufan, parçalanma, kırılma, kaçma, kargaşa, karışıklık, ayaklanma, öfke, değişim, fırtına, salgın...

Deprem Türkiye'de iyi bilinen bir olaydır; depremler yüzünden son 50 yıldır, Türkiye'nin dört bir yanından üç kuşak insanın acısı ve üzüntüsü taze ve canlıdır. Üstelik, bu kez işler daha da farklıydı. Bu kez, deprem yalnız geçmek bilmeyen bir zaman diliminde, olağanüstü bir gücün fışkırması, benzersiz bir korkunun oluşması değil, sersemletici ama kaçınılmaz bir uyanışın da ortaya çıkışıydı. Yeraltından gelen enerji dalgaları, kangrenli beton konutlarla birlikte sermayenin süregelen şiddetli devinimlerinin egemenliğini de savurup attı, ve kutsal "ulus-devlet"e ve onun emredici bürokratik mekanizmasına olan güveni yıktı. Eğer, Freud'un "tekinsiz"inin bir temeli varsa ve inandırıcıysa, 30.000 kişinin bir vahiy için, bir kabustan uyanış için kurban gittiğini düşünebiliriz. Buraya kadar, birçoğumuz bu felaketin insanlara devletin sahtekârlıklarına ve aldatıcı yönlendirmelere teslim olmama, boyun eğmeme dersi verdiğini umut edebilir.

Yabancı ülkelerin yardımı büyük ve cömertti; insanlar kurtarma ekiplerini sevgiyle karşıladılar... Özellikle, Yunan ve İsrail ekipleri bağırlara basıldı. Ne ki yıkım ve felaket düşgücünün sınırlarını aşıyordu. Kentlerin onarımı, insanların kalplerinin ve zihinlerinin iyileşmesi çok zaman alacak. Türkiye'de bir aylık yas tutuluyor; İstanbul Bienali dışında bütün etkinlikler ve festivaller iptal edildi. Bu kez, bir çağdaş sanat etkinliğinin bir

kültürel eglence olarak degil de ciddi bir etkinlik olarak ele alınması ilginç ve şaşırtıcıdır. Yirmi kadar sanatçının yapıtlarını, geliri depremzedelere verilmek üzere müzayedeye koydugu açıklandı.

Paolo Colombo bir yıl önce Türkiye'ye bienalin küratörü olarak geldiginde, *Tutku ve Dalga* kavramının deprem felaketi için bir kara mizah, bir perde arası *(interlude)* oluşturacagını aklına getiremezdi. Depremin dalgalarının, onun bu iyimser/insancı/şiirsel kavramını sürükleyip götürmeyecegini umut edelim... Ancak, iyimserlik ve insancılık küresel sanat ortamının makro ve mikro ögeleri arasındaki sürüp gitmekte olan tartışmaları/çekişmeleri açıklayamıyor. Son zamanlarda Berlin'deki Haus der Kulturen der Welt'in internet forumunda çarpıcı bir soru ortaya atıldı. Catherine Mc Govern, kendisi ve gerçekte herkes için geçerli bir soru sordu: "Batı'dan kalkıp gelişmekte olan ülkelere giden birey ve kurumların kendilerini oralardaki sanat projelerine egitimci, teknik danışman ya da ortak olarak bulaştırdıklarında ortaya çıkan sorunlar ve durumlar nelerdir?"

Bu soru baglamında, öncelikle gelişmiş ve gelişmekte olan sanat ortamları arasındaki ayrımı kabul ve itiraf etmek, sistemler arasındaki çatışkıyı ortaya çıkarmak gerekiyor. Sonra da sistemler içindeki eksiklikleri bulup, işi temsil eden kurum ve bireylere eşit konuşma ve ifade olanagı tanımak gerekiyor. İkinci olarak, Beuys'un "Sanat piyasası da içinde olmak üzere, adaletsizlik bütün piyasaların karakteridir. Bu, kapitalist sistemin ortadan kaldırılması gereken bir sonucudur. Ne ki, bunu yapacak bir yöntemimiz henüz yok. Özgürlük, insanın özgürlügü için çalıştıgını vurgulayan kapitalizmin dilinin ucundaki bir sözcüktür ki, buna hiç güven olmaz." * sözlerini anımsamalı. Üçüncü olarak da her iki sistemde, söz konusu gelişmiş sanat ortamlarının aktörlerinin süregelen politikalarından hoşnut olmayan sayısız sanatçı oldugu bilinmeli.

Konuşulmadan, sorgulanmadan bırakılan şey, tam da küratörlerin yetkisini ve gücünü saglamlaştıran/destekleyen piyasa süreçleridir. Çeper ülkelerde, gelişme ve sermaye birikimi adına her şeye egemen olan yeni-özgürlükçülük kılıgındaki geliştirmeci ideolojiler çokuluslu sermayeyi alkışlamakta ve hoş karşılamaktadır. Sermayenin ülkesi/ulusu yoktur ve sermaye sermayedir. Ve özellikle bu nedenle, bütün sermaye türleri sorgulanmalı, düzenlenmeli ve toplumsal doku piyasaların şiddetine ve sermayeye karşı korunmalıdır. Ne ki, çokuluslu sermayenin mantıgı denetim ve düzenlemeyi yadsıyor. Çokuluslu sermaye çepere dogru

akıyor, çünkü merkezde kendisine dayatılan toplumsal denetimden özellikle orada kaçabileceğini umuyor. Dahası, sermaye kaçışı olarak da adlandırılan, sermayenin merkezden çepere doğru akması, sermayeye merkezdeki sorgulamaya karşı daha dirençli olma olanağı da veriyor.

Sanat piyasası ve çokuluslu sermayenin yapısal ekonomik süreçleri arasındaki dolantılı ve karmaşık bağlantıları araştırmak, sorgulamak ve sökmek, sanat adına bir zorunluluktur. Tam da bu nedenle, İstanbul gibi bölgesel bir çeper-sonrası merkezdeki bir bienal, merkezlerdeki bienallerden farklı olmalı, insancıl küratörlerin kişisel kurgularının gösteri alanı olarak kullanılmamalı; tam tersine piyasaların şiddetini, sanatın kullanımını, kültürlerin tüketimini, yetkin kişilerin ve küratörlerin iddialarını sorgulamalı ve kendisi bir gösteri alanı olmalı. Sanatçı adlarının markalaştığı bir dönemde, bu sürece direnmenin bir yolu da yıldız-sanatçılardan uzaklaşıp, yüzümüzü dünyanın her yerindeki merkezlerde, çeperde ve çeperin merkezlerinde yaşayan ve çalışan sayısız adsız sanatçının taşıdığı söylemlere doğru döndürmektir.

* Jeanne Siegel (der.), *Art Talk, The Early 80s*, New York: Da Capo Press, 1988, s. 77-84.

Metnin özgün başlığı: Thesaurus is a treasure.
Thomas Büsch'ün web sayfasında yayımlanmıştır.

7. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ

2001

Büyük Ego Gölgesinde Egokaç

"Günümüzde bir dönüşme söz konusu değildir artık. Şeylerin dönüşmesi her zaman daha iyiye olan bir dönüşmedir. Ama bugünkü gibi sıkıntılarla dertlerin çok büyük olduğu dönemlerde gökyüzü kapılarını açar ve alevlerini zaten kaybetmiş olanların üstüne püskürtür" diyordu Adorno ve Horkheimer *, 20. yüzyılın ortasında.

21. yüzyılın ilk İstanbul Bienali, sıkıntılarla dertlerin çok büyük olduğu, daha iyiye olan bir dönüşmenin de düşlenemeyeceği bir dönemde açıldı. Basın toplantısı, her şeye karşın pırıl pırıl bir gökyüzünün altında, Aya İrini'nin önünde yapıldı. Bazı sanatçı ve konukların gel(e)mediği söylendiyse de, meydan tanınmış yabancı küratörler, eleştirmenler ve tanınmakta olan sanatçılarla doluydu. İlginç olan da, bienalde temsil edilmeyen Balkan ülkelerinden, İsrail ve Yunanistan'dan kalabalık grupların gelmiş olmasıydı; sanırım, "şu bizim ol(a)madığımız bienalde ne oluyor" sorusuna yanıt aramak üzere...

Bienalin kavramı ve düzeni İKSV başkanı ile küratör Yuko Hasegawa tarafından, küresel felakete fazla değinilmeden açıklandı. Mevcut basından ve dinleyicilerden de herhangi bir tepki gelmedi. Oysa bu, uluslararası sanat odaklarının sesini duyurması için iyi bir olanaktı. Bienale katılanlar da İstanbul'un haz verici havasına ve ser verip sır vermeyen görüntüsüne kapılıp, günlerinin tadını çıkarmaya hazırlandılar.

Oysa, insanlık için trajik bir an, sanat için de keskin bir dönemeç oluşturabilir.

Neyse ki, Hasegawa'nın, katalog metninde "çeşitlilik, kolektiflik, sonsuz etkileşimli ilişki biçimleri, hayatta kalmak için yeni bir düzen..." olarak tanımladığı *Egofugal* sanat dünyasını bir tür tinsel/zihinsel bir

degişime çagırıyor, dünyanın ekonomik dengesizlikler, medya manipülasyonlu kültürel deformasyonlar ve toplumsal bunalımlar yüzünden çogalmakta olan dertlerine yanıt verecek bir özveriyi ve paylaşımcılıgı öneriyor. İstanbul Bienali yabancı küratörler tarafindan yapılalı beri ilk kez kavram/konu kentin Dogu - Batı arasında köprü olmasına, tarih yüklü çekiciligine ve heterojen/*hybrid* kültürleri barındıran ikilemlerine kilitlenmiyor, dogrudan dogruya tüm insanlıgı ilgilendiren, küresel kapitalist sistemin, postmodern söylemin yüceltttigi ve yüreklendirdigi "ben-cilik/bencillik" sorununu gündeme getiriyor. Tam da bu nedenle, özellikle yerel bakış açısından, kavramı irdelemesi ve yansıtması beklenen yapıtları görmek için bir ilgi/coşku oldugu söylenebilir...

Bu baglamda,etkileyici oldugunu düşündügüm bir dizi yapıt var: Aya İrini'deki apsise Ana Maria Tavares'in yerleştirdigi dev ayna, Michael Lin'in orta alana yerleştirdigi çiçekli platform, yukarıdaki yan nartekste Jan Fabre'ın yatagı, böcekli küresi ve videosu, Darphane'deki Anya Gallaccio'nun cam ve çim avlu düzenlemesi, sıra odalardaki bir mahzende Chris Cunningham'ın videoları gibi... Rirkrit Tiravanija'nın toplumun begenisini irdeleyen açık hava sineması, Gabriel Orozco'nun kentin kendine özgü düzenini yapısöküme ugratan müdahalesi, Alberto Garutti'nin nüfus patlamasını metaforlaştıran Bogaz Köprüsü düzenlemesi ve Cambalache Collective'in Sokak Müzesi'ne İstanbul halkının eşyalarını katması, sanatın yaşamla ilişkisinin gerçekçi ve inandırıcı örnekleri olarak sıralanabilir. Özellikle bu örneklerde sanatçıların *Egokaç* kavramını benimsedikleri görülüyor.

Guillermo Kuitca'nın ünlü kiliselerin ve Yerebatan Sarayı'nın planlarını yorumlayan resimleri, Cem Arık'ın mozaik panoları, Isa Genzken'in minimal cam heykelleri, Frédéric Bruly Bouabré'nin resimli günlügü kuşkusuz zengin ve derin düşüncelerin/yaklaşımların kusursuz sonuçları. Chris Burden'in oryantal çadırı, ancak hem kendisinin Dogu'ya bakışının itirafi, hem de kentin kendi oryantalizminin irdelenmesi olarak kabul edilebilir. Yerebatan Sarnıcı her zamanki gibi sanatçılar için çok çekici, ama baş edilmesi zor bir mekân; burayı kullanan herkes ya ışık/gölge, ya suya yansıyan/suyu anlatan video, ya da sütunlar arasında şaşırtıcı görüntü kullanıyor. Lee Bul'un kısırlaştırılmış kadın gövdeleri dramatik olmaktan öteye gitmiyor...

Dünya düzeninin sarsılması ve Türkiye ekonomisinin çökmesi sürecinde İstanbul Bienali'ni baş tacı etmek gerekiyor. Yine de bu bienali, şimdilerde artık Avrupa Birliği'nin sanat kimliğini/söylemini temsil eden ve çokuluslu şirketlerin desteklediği Venedik Bienali'nden sonra en önemli bienal olarak nitelendirmek gerçekçi bir yaklaşım değil. Üstelik Documenta Kassel bile Venedik Bienali'nden sonra gelirken... Bienallerin içerikleri, bütçeleri, etkileri ve pazarla ilişkileri üstüne yapılan tartışmalar, İstanbul Bienali benzeri bienallerin yeniden yapılanması gerektiğinin işaretlerini veriyor. Artık yorgun olduğu belirgin bir modelin yinelenmesinin sanatçıya ve izleyiciye yararı yok! İstanbul Bienali, içinde yaşadığı bölgenin sorunsalından/söyleminden/kimliğinden yola çıkmaya çalışmalı, yoksa 20. yüzyılda içine giremediği sisteme 21. yüzyılda bir yanıt verebilme olanağını kaçırmak üzere. İki hafta önce açılan Tirana Bienali 35 küratörle ve çok küçük bir bütçeyle 100 kadar sanatçının yapıtını sundu; yani, tek küratör ve yüksek bütçe sistemine bir tepki getirdi. Sanatçı listesine ve katılan sanatçılardan aldığım bilgilere göre, bu bienaldeki nitelik ve nicelik İstanbul Bienali'nin altında görünmüyor. Batı Avrupa sanat sahnesine çıkmakta geciken Güneydoğu Avrupa ülkeleri ise bienal yapmaya sıcak bakmıyor, hazırladıkları uzun menzilli ortak projelerle sanat ortamlarındaki temel eksikliklerini gideriyor ve çok sayıda sanatçının Batı Avrupa merkezleriyle etkileşim ve iletişim içinde çalışmasını sağlıyor.

İstanbul Bienali, Avrupa ve ABD odaklı bienal sistemi içinde kalmayı yeğlerken, sanat uzmanlarının, temel kurumların, mimari altyapıların, koleksiyoncuların ve yatırımların süregiden eksikliği, bienaller arasındaki iki yılın sessizliği, bienalin gerçekten bu kentin bağrından ve beyninden çıktığına inanmayı zorlaştırıyor.

* Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar II,* (çev. Oğuz Özügül), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 128.

16 Ekim 2001, Radikal

VENEDİK BİENALLERİ

1988 - 2003

43. VENEDİK BİENALİ

1988

Venedik Bienali'nin Geçmişi ve Bugünü

Venedik Bienali, 1895 yılında birkaç sanatçı ve yazar tarafindan kurulmuş ve ilk yıllarda Paris ve Münih'te o dönemde düzenlenen ulusal saygınlık ve yarışma anlamındaki sergilerin özelliklerini taşımış.

Yüzyılın ikinci yarısından sonra ise evrensel sanat gelişiminin bir ölçütü olma özelliğini kazandı. Daha başlangıçta bile bu bienalin bir ayrıcalığı var: Venedik birkaç yüzyıldan bu yana Avrupa seçkinlerinin ve son yüzyılda da ABD seçkinlerinin, sanat yazarlarının, müzecilerin, galericilerin, koleksiyoncuların buluştuğu egzotik ve gizemli bir kent, uluslararası ticaret merkezi ve mimarlık açısından eşi olmayan bir anıt. Böyle bir olayın yaklaşık yüzyıl ayakta durabilmesine şaşmamak gerek. Kuşkusuz bu süreklilikte, İtalya'nın 20. yüzyıl sanatında öncü ve yenilikçi bir ülke olarak kendini kanıtlamış olmasının da payı var.

Bienal için özel olarak ayrılmış ve adlandırılmış parkta (Giardini della Biennali Internationali d'Arte - 6000 m^2) ilk olarak İtalya Pavyonu kurulmuş, 1970'den başlayarak öteki ülkeler kendi pavyonlarını yapmaya başlamışlar. Neo-klasik özellikler gösteren bu tapınak benzeri yapıtlar hemen ayırt ediliyor (Fransa, İngiltere, ABD, SSCB). 1930'larda Mussolini'nin görkemli ve abartılı şehircilik programına uygun olarak bienal alanı da genişletilmiş, yeni pavyonlar eklenmiş; örneğin Alman Pavyonu bu dönemde yapılmış. 1932'de kurulan film, 1934'de kurulan tiyatro bienalleri ile bu geleneksel olayın önemi daha da artmış.

Bugün geniş parkın içinde büyüklü küçüklü 30 salondan oluşan Padiglione Italia'nın yanında otuz beş ülkenin kendi pavyonu var. Örneğin komşularımızdan Yunanistan ve SSCB'nin, ve Romanya ve Mısır'ın pavyonları var, ama bizim pavyonumuz yok. Dahası biz, bu yüzyıllık önemli ve görkemli bienale her nedense 1956, 58 ve 64'de katılmışız, sonra

adımız bir daha geçmiyor istatistiki bilgilerde. Bu konuda vereceğim birkaç sayısal bilgi, sanırım başka söze gerek kalmadan bizim sanat anlayışımızı ortaya koyuyor: Bugüne değin yapılan 43 bienale Filipinler, Endonezya, Suriye, Panama, Tunus bir kez; Şili, Çin, Ekvator, Guatemala, Irak, Lüksemburg, Vietnam iki kez; Türkiye, Ermenistan, Seylan, Güney Kıbrıs 3 kez katılmış. Bu bilgi özellikle son zamanlarda çağdaş sanat olgusuna yakınlık duyan yatırımcı çevreleri ilgilendirmeli. Buna karşılık Fransa ve İspanya 41 kez katılarak rekoru ellerinde tutuyorlar. Bienal yalnız 1916-18 ve 1944 ve 1974'de savaşlar ve siyasal olaylar yüzünden yapılamamış.

1970'den bu yana sergiler parkın ve pavyonların dışına ve kentin içine de taşıyor, müzeler, *palazzo*'lar, büyük depolar ve bu yıl olduğu gibi Arsenale'deki eski halat fabrikası (Corderie) kullanılıyor.

Bu yılki bienalin ve genelde Venedik Bienali'nin anlam ve içeriği konusunda bienal yönetiminin görsel sanatlar bölümü başkanı Giovanni Carandente şunları söylüyor: "Bu bienal çağdaş sanatçıların buluşma yeridir. 1988 Venedik Bienali hem gerektiği için hem de isteyerek, çeşitli kuşaklar ve eğilimlerdeki sanatçılar arasında bir yarışma olma özelliğini yeniden kazandı. Sanat dillerindeki çeşitliliğe karşın, sanatçılar Giardini'nin bu zengin uluslararası ortamında birbirleriyle karşılaştırılabiliyorlar. Bu yönüyle bu dev sergi, evrensel bir sanat atölyesi niteliğini taşır."

Carandente, Venedik Bienali'nin başka benzeri düzenlemelere olan üstünlüğünü, her ülkenin kendi pavyonuna ve dolayısıyla sanatta çok özgül olan bir çeşit ülke dışı dokunulmazlığa sahip olmasına, sergilerin hep önemli sanat eleştirmenleri, mimarlar, müze yöneticileri ve sergi düzenleyicileri tarafından gerçekleştirilmesine bağlıyor.

Venedik Bienali gerçekten de bugünkü durumuyla yalnızca sanatçıların değil, yapıtların ve sergi düzenleyicilerin görücüye çıktıkları dev bir şenlik. Bu da 1950'lerde ABD sanatının Kooning, Pollock, Rothko, Tobey, Kline gibi sanatçılarla bu bienalde Avrupa'ya çıkartma yapmasıyla belirginleşen bir durum. Geç modern sanat yapıtlarının uluslararası pazarının canlanması ve Avrupa ile ABD arasındaki alışverişin başlamasının da tarihi bu. Bu bienalde galerilerin, aracıların, paranın hiç adı geçmiyor; her şey sanatın niteliği ve yüceliği çevresinde dönüp dolaşıyor, yakın geleceğin ölçütleri ve yıldız sanatçıları belirleniyor. Ne ki, geri planda bu olayın çok sıkı bir piyasa ağı içine oturduğu kesin. Yaz aylarında çıkan dergilerde, bienale katılan

sanatçıların hangi galerilerle çalıştığını pahalı reklamlarda izlemek olası. Sergi düzenleyicileri de bu dergilerde uzun söyleşilerle tezlerini savunuyor, yaptıkları işin ne denli doğru olduğunu kanıtlamaya çalışıyorlar.

Bu bienalin içeriğini ve değerini anlamak için 20. yüzyılın sanat öyküsünü bilmek gerekiyor. Bilinçli ve bilgili izleyici için yüzyılın son çeyreğindeki karmaşık, bunaltıcı, ürkütücü siyasal, ekonomik ve ekolojik ortamda, insanın yaratıcı gücünün yok olmadığını kanıtlayan, sanatın karanlığın karşısındaki aydınlık alan olduğunu anımsatan bir etkinlik.

Sergileri binlerce kişi, dayanılmaz sıcağa ve Venedik sokaklarının geçilmezliğine karşın saatlerce gezerek derin bir beğeniyle izliyor – kutsal bir yerin ziyaretine benziyor bu.

Çağdaş sanat olgusunun benzersiz ikilemi burada açıkça görülüyor. Bienalde izlenen yapıtlar kurulu düzene eleştiri getiriyor; sanatçılar yapıtlarıyla bildirge veriyor. Öte yandan bu olayın uluslararası kapitalizmin ana ögelerinden birisi olduğu da açık. Çağdaş sanat olgusu, parçası olduğu bu sisteme karşı çıkan kavramlar ve yapıtlar topluluğundan oluşuyor. Bu ikilemi yaşayan, ya da bu gerçeği herkesten daha çok algılayan sanatçının yaratıcılığı, bu ikilemin yarattığı gerilimde, karşıtlıkta ve kızgınlıkta temelleniyor. Sanatçının bu tinsel/düşünsel doruklarında doğan sanat yapıtları, müzelerde ve bu tür dev düzenlemelerde bir araya gelip izleyiciyle karşılaştığında dramatik bir tepki ortamı kaçınılmaz oluyor.

43. Venedik Bienali İtalya Pavyonu'nda yer alan İtalyan sanatçılar, *Ambiente Italia (İtalya Ortamı)*, Açık hava Heykelleri, *Il Fronte Nuovo Delle Arti (Sanatta Yeni Cepheler)*, *Aperto (Açık) 88* gibi grup sergilerinden ve ülke pavyonlarındaki sergilerden oluşuyor. Bu sergileri izlerken yüzlerce sanatçı arasında Türkiye'den hiçbir sanatçının olmaması beni derin bir üzüntü ve umutsuzluğa boğdu dersem, abartmış olmam.

İtalya Pavyonu'nda, Guido Ballo tarafından düzenlenen *Görüntülerin Ötesinde* başlıklı sergide yüzyılın ilk çeyreğinde doğmuş dört sanatçının, Burri, Accardi, Dorazio ve Santomaso'nun resimleri yer alıyordu. Buradaki ikinci sergi, 1945-55 arasında doğan Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Francesco Clemente ve Sandro Chia'ya ayrılmış dört büyük salonda izleniyor. Bu sanatçılar kendi ülkelerinde tanınmadan önce ABD'de ünlenmiş ve şimdi İtalya onlara bir borç ödüyor. Paladino'nun tunç, bakır

ve taştan oluşan yapıtlarındaki gereç farklılığı, yerleştirmedeki dikey ve yatay karşıtlıklar, hem ilkel hem de anıtsal bir etki bırakıyor. Clemente, cinselliği, eşcinselliği irdeleyen bir dizi resimde, Cucchi üç demir ve bir pirinç kabartmalı levhadan oluşan yapıtta, Chia Rönesans'ı yeniden yorumlayan resimlerinde *"trans-avantgard"* özellikler yansıtıyor. Bu sanatçıların tanınmasında büyük payı olan Achile Bonito Oliva, yapıtları katalogda ayrıntılı olarak yorumluyor.

Geçen yıl *Çağdaş Sanat Sergileri* (1. İstanbul Bienali) dolayısıyla ülkemize de gelen Pier Luigi Tazzi'nin düzenlediği üçüncü sergide Jannis Kounellis, Maurizio Mochetti ve Marisa Merz yer alıyor. Kounellis'in sergisinde dört duvar boyunca 2 x 2 m. ölçüsünde çelik levhalar üstüne iki çelik rayla sıkıştırılmış kömür çuvalları uzanıyor. Yapıt alışılagelmiş sanayi gereçlerini içeriyor, ama sonuçta, ikonların dizili olduğu kutsal bir mekâna giriliyor.

Ambiente Italia'da, İtalya'nın çeşitli kentlerinde zaman zaman yaşayan ve çalışan Sol LeWitt, Markus Lüpertz, Jan Dibbets, Robert Matta, Niki de Saint Phalle ve Cy Twombly'e birer salon verilmiş. Markus Lüpertz'in 1. İstanbul Bienali'nde Aya İrini için yaptığı iki resim buradaki resimlerden daha etkileyiciydi; resimlere ekspresyonist üslupta yapılmış antik heykel yorumları eşlik ediyor. Sol LeWitt yaklaşık iki yıldır renkli duvar resimleri üretiyor; burada renkli piramitlerden oluşan geometrik bir düzenleme duvarları kaplıyor, mekânın ortasında ise beyaz plastik malzemeyle yapılmış dev piramitler yükseliyor. Cy Twombly'nin Şubat ayında Paris Beaubourg'da Harald Szeemann tarafından düzenlenmiş retrospektif sergisini izlemiştim, burada son resimlerini ve heykellerini görmek tamamlayıcı oldu. Yer yer boş ve titrek yazılarla dolu tuallerden başlayarak gittikçe yoğunlaşan yeşil tonlarında lekelerden oluşan görüntüler ağaç gölgeleri altında akan bir su görüntüsüne dönüşüyor. Bu dizi, Monet'nin *Nilüferler* adlı resim dizisine bir gönderme olarak yapılmış. Roland Barthes, Twombly için yazdığı katalog yazısında, onun kendine özgü titrek yazısının taklit edilemeyeceğini söylüyor. Sürrealistlerin önde gelenlerinden olan Robert Matta, yaklaşık dört yıldır, yine kendi resim anlayışında bilgisayarla yaptığı resimlerini sergiliyor.

İtalya 1968'den sonra kendine ait olan bu pavyonda sergi yapmamış, ancak bu yıl yönetim kurulunun kararıyla pavyon İtalya'ya verilmiş. Yöneticiler bu olayın hakkını verecek bir düzenlemeye girişiyor, geçmişi unutmuyor, yaşlı sanatçıları onurlandırıyor, onların bugünkü sanata

katkılarını vurguluyor, son on - on beş yıldır uluslararası ortamda dolaşan sanatçılarıyla gururlandığını dile getiyor, aynı zamanda da İtalya ortamından esinlenen yabancı sanatçılar üstündeki hakkını savunuyor. Kısacası, bir taşla çok kuş vuruyor.

Oldukça bakımsız, kendi haline bırakılmış parkta, 25 sanatçının gelişigüzel yerleştirilmiş izlenimi veren yapıtları yer alıyor. George Segal'in 1983 yapımı *Rush Hour (İş çıkışı saati)*, Mark di Suvero'nun *Quantum*, Marisol'ün sürrealist anlayışta *Picasso* (1981), Lyn Chadwick'in *Venedik'e Dönüş* (1988), Chillida'nın *The Profound is Air (Derin havadır)* (1987) adlı yapıtları dikkati çekiyor. Heykeller daha iyi yerleştirilmiş olsaydı, yılın önemli bir heykel sergisi olayını izliyor sayılırdık. Gerçi şu sıralarda hiçbir heykel sergisi Harald Szeemann'ın Berlin'de Hamburger Bahnhof'da düzenlediği heykel sergisiyle yarış edecek durumda değil! Szeemann bu sergisine *Zeitlos (Zamansız)* adını vermiş ve bir bakıma heykelin zamanı aşan bir niteliği olduğunu vurguluyor.

Bienal parkının büyük bir bölümünü kaplayan ülke pavyonları yapıldıkları dönemlerin mimarlık özelliklerini gösteriyorlar. Hepsi de en son teknik olanaklarla donatılmış, doğal ve yapay ışık ustalıkla kullanılmış. Birkaç ülke dışında hiçbir ülke grup sergisi düzenlemesine gitmiyor; tek ya da iki sanatçıyı sunan ülkeler çoğunlukta. Böylelikle bir sanatçının tümel sanat anlayışı izlenebiliyor.

Federal Almanya Pavyonu'nda Beuys'un öğrencisi olan ve ilk bakışta da Beuys etkileri gösteren Felix Droese'nin beyaz duvarlara yapıştırılmış dev boyutta kağıt-kesme figürleri ve yine dev boyutta ahşap, kütük ve metalden oluşan üç boyutlu yapıtları izleniyor. İspanya Pavyonu'nda, parktaki ünlü adların yanında beklenmedik bir biçimde öne çıkan 1945 doğumlu Suzana Solano'nun demir, kurşun ve galvanizli saçtan yapılmış, sanayi eşyasına benzeyen yapıtları sergileniyor.

Bu ay çıkan bütün sanat dergilerinde Jasper Johns'un ABD Pavyonu'nda sergilenen *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış* başlıklı dört resmi ve bu resimlere temel olan yaklaşık on yıllık çalışması üstüne yazılar var. Bu dört resimde Johns, ilk kez bir insanı, daha doğrusu bir insanın gölgesini gösteriyor. Bu insan sanatçının kendisi, ve gölgeler tuale bir arkadaşı tarafından Johns'un bedeni çevresinde kalem gezdirilerek çizilmiş. Resimlerde, mevsimleri gösteren işaretler, ve Johns'un daha önce yaptığı resimlerden parçalar

görülüyor; bir bellek dizisi...

Fransız Pavyonu'nda Claude Viallat'ın tek bir motifin çeşitlemelerini içeren çerçevesiz dev tualleri yer alıyor; bu dizi, duvar kağıdı izlenimi bırakacak kadar yoğunlaşıyor ve tüm mekân gözalıcı, devinimli bir motifin egemenliğine giriyor.

İngiltere Pavyonu'nda Tony Cragg kapsamlı bir yapıt topluluğuyla sunuluyor. Sanayi gereçleri ve tüketim artıkları Cragg'ın yapıtlarında değişime uğrayarak estetik-şiirsel bir anlam kazanıyor.

Japon Pavyonu'ndaki üç sanatçıdan Shigeo Toya'nın ağaç kütüklerini kullanarak yaptığı düzenleme, İsviçre Pavyonu'nda Markus Raetz'in duvar üstüne küçük tahta çubuklarla oluşturulmuş sade desenleri, İsrail Pavyonu'nda Zadok Ben-David'in barış küresi, belleğime yerleşen yapıtlar oldu.

SSCB Pavyonu'nda *glastnost*'tan bu yana dillerden düşmeyen İlya Kabakov ve Erik Bulatov'u, ya da bu kuşağın sanatçılarından birisini göreceğimi sanıyordum, ama hiç de öyle olmadı. Kübo-fütürist Aristarch Lentulov'un (1920 dolayları) resimlerinden oluşan bir sergiyle karşılaştım.

Kabakov ve Bulatov'un resimleriyse, bu yıl üstünde tartışılan *Aperto 88* sergisinde yer alıyordu. *Aperto 88*, Arsenale'de Corderie binasında (halat fabrikası) düzenlenmiş. Yapı Aya İrini'yi anımsatıyor; taş ve tuğla duvarlar, sütunlar ve yüksek çatı... Burada yapıtları sergilenen 86 uluslararası sanatçı, yine uluslararası bir seçici kurul tarafından saptanmış: Saskia Bos (Hollanda), Dan Cameron (ABD), Giovanni Carandente (İtalya), Fumio Nanjo (Japonya), Dieter Ronte (Avusturya). Cameron'un dediğine göre, seçici kurul üyeleri çantalar dolusu saydamla toplantılara gelip, hep birlikte çalışarak karar vermiş. Bu sergide tanınmış adlar ve ABD'de son yıllarda adı geçen Neo-Geo ve Simulation akımı sanatçılarının da izi yok! Buna karşılık, uluslararası sanat ortamının dışında kalan bir dizi ülkenin sanatçısı bu sergide boy gösteriyor (Mısır, Hindistan, İsrail, Yugoslavya, Macaristan, SSCB). Bu, ilgilerin üçüncü dünya ülkelerine yöneleceği anlamına mı geliyor, yoksa sanat pazarı yeniliklere yatırım yapmak isteyenlerle mi dolu? Uluslararası sanat ortamı dışında kalanlar artık atağa geçiyor ve Batı sanatının kapılarını mı zorluyor?

Bugün bunların yanıtını almak için daha çok erken. Çağdaş sanatın, yakın geçmişin etkisinden kurtulup daha bağımsız ve siyasal-toplumsal-çevresel sınırlamalardan sıyrılmış bir ortama girmesini doğru bulan sanat uzmanları var. Bunun kanıtı da bu bienaldeki yapıtların ortaya koyduğu düşünce ve kavram yenilikleri. Buna göre sanat, teknoloji-siyaset-ekonomi-çevre kapsamında olgular arası sınırları ortadan kaldırarak iletişimi sağlıyor ve ortak insan yazgısını vurguluyor.

30, 31 Ağustos - 1 Eylül 1989, Cumhuriyet

44. VENEDİK BİENALİ

1990

Türkiye Venedik Bienali'nde 30 Yıldır İlk Kez Vitrinde

Venedik Bienali'nin yapıldığı park (Giardini di Castello), hafif bakımsız durumuyla ve ortasından geçen "pitoresk" kanalıyla ilk bakışta 19. yüzyıl romantizmini anımsatıyor. Oysa çağdaş sanat dünyası içindeki yeri gerçekçi ve dinamik. Parkı dolduran ve görünüşte burada artık bir karış yer kalmamış dedirten pavyon kalabalığı da artık modası geçmiş bir mimarlığın izlerini taşıdığı için, kimilerini rahatsız etmeye başlamış.

1895'ten bu yana 20. yüzyılın kültür ve sanatının odak noktası olan Venedik Bienali'nin 1995'te 100. yılı kutlanacak. Biz, otuz yıl ara verdikten sonra 1990'da bu bienale dördüncü kez katılarak bir suskunluğu kırdık ve 100. yıl kutlaması içinde yer almak üzere bir temel hazırladık.

Bienal, bir yandan devletlerin gösteriş alanı, bir yandan da uluslararası sanat pazarının görkemli bir vitrini. Üstelik burada, fuarlarda olduğu gibi sanatçı ve alıcı arasında doğrudan doğruya bir aracı ya da galerici yok, ve sanatçı sanki alıcıyı tek başına göğüslüyor. Sergi komiseri ve küratörler pazarla doğrudan doğruya ilişkili görünmemek için geride kalmayı yeğliyorlar.

Bienali büyük bir iyimserlikle sanat anlayışının, sanat değerlerinin bir göstergesi gibi görmek istememize karşın, sanatçıların, sergilerin ve yerlerin seçiminde siyasal ve ekonomik dengelerin etken olduğunun açıkça görülmesi ve Venedik Bienali genel başkanı Paolo Portoghesi'nin de "çok siyasallaştı" demesi, bu isteğimizi söndürüyor.

Aslında bienalde herhangi bir denge kurulmasını beklemek, gerçekçi değil! "Ulusal Pavyon" kavramı, uluslararası kavramıyla çatışıyor, yüksek teknoloji ilkellik ve geri kalmışlıkla karşı karşıya geliyor, minimal sanat karşısında neredeyse dinsel bir nitelik kazanan *kitsch*'i buluyor, ekonomik

ve siyasal üstünlükler görsel şölenlere dönüşüyor, geri kalmışlık ve üçüncü dünya ülkesi olma gerçeği bir kez daha kanıtlanıyor. Keskin gerçekler ve uçlar yan yana sergileniyor. Venedik Bienali, 1990 dünyasının, sanat yapıtları ve bunların sergilenmesi yoluyla bir özetini veriyor sanki! Bilgili ve bilgisiz izleyiciye inişli çıkışlı, şaşırtıcı bir algılama ve yorum yaşatılıyor.

Sanat bu gerçeklerin aracısı olma işlevini mi taşıyor, sanatın amacı izleyiciye bu gerilimi mi yaşatmak, sanat yoluyla ayrıcalıkların tadına mı varılıyor ya da bir çeşit üstünlük doyumu mu sağlanıyor? Bu sorular takılıyor insanın aklına. Eğer soruların yanıtı "evet" ise – ki bu yanıtı destekleyen görüntü ağır basıyor –, o zaman günümüzde sanat yeniden tanımlanmalı. Bu durumda, sanat yapıtı artık olgular üstü/ötesi bir nesne olarak insan varlığının kendini kendi yaratıcılığında kanıtlaması değil, patlama noktasına gelmiş sanat dışı olguların kendi aralarında hesaplaşmak için yarattıkları bir araç oluyor!

Pavyonların üstünde ülkelerin adları okunur okunmaz önyargılı yaklaşımlar başlıyor, ilk kararlar veriliyor. Giardini'ye girdikten hemen sonra ABD, Büyük Britanya, Federal Almanya, İtalya Pavyonları'na koşmayan yok gibi. Buralarda şöyle bir gezinilip ilk izlenimler depolandıktan sonra öteki Batı Avrupa ülkeleri, son yılların gözdesi SSCB başka önyargılarla geziliyor.

En sonunda sıra *"non - occidentals"* (batılı olmayanlar), *"the other"* (öteki) *"peripheral countries"* (odak dışı ülkeler) ve benzeri tanımlamalarla değerlendirilen Doğu Avrupa, Güney Amerika, Afrika, Yakındoğu ve Uzakdoğu ülkelerine geliyor. Bu ülkeler, ekonomik durumları, siyasal güçleri ve çağdaş sanata verdikleri önem oranında sergilerle temsil ediliyor; birçoğunda ekonomik olanaklara karşın, bürokratik çevrelerin etkisiyle yapılan yanlış seçimler dikkati çekiyor. Aralarında, uyanık davranıp bir pavyon edinmiş olanlar, en azından bu pavyonun sağladığı olanaklarla öne çıkmayı başarıyor, pavyonu olmayanlar ise yönetimin kendilerine verdiği mekânla yetinmek zorunda kalıyor.

Türkiye, Dışişleri Bakanlığı Kültür İşleri Müdürlüğü'nün yaptığı girişimler sonucunda İtalya Pavyonu içinde bir mekâna davet edildi ve toplam duvar uzunluğu 15 metre olan bir bölümde Mithat Şen ve Kemal Önsoy'un ikişer resmini sergileyebildi. Arçelik AŞ'nin yaptığı bir katkıyla bu sergi için broşür hazırlandı, Flash Art'a ilan verildi ve bir tanıtım

kokteyli yapıldı.

Mithat Şen ve Kemal Önsoy'un resimleri, İtalya Pavyonu içindeki Ambiente Berlin, İtalya ve Latin Amerika, Kore, Lüksemburg gibi ülkelerin resimleriyle karşılaştırıldığında, üst düzeyde bir sanat anlayışı ve yorum yansıtıyordu, ancak verilen yer ve kısıtlı bütçe dolayısıyla bu sanatçıları temsil eden çok sayıda resim götürememiş olmamız, gereken etkiyi sağlamamızı engelledi.

Ne ki, 1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin yarattığı olumlu etki, birçok yabancı sanatçı ve eleştirmenin içten bir merakla "mütevazı" sergimizi gezmesine neden oldu. Bunlar arasında Pierre Restany, Amnon Barzel, Jean Hoet, Pier Luigi Tazzi, Harald Szeemann, Bruno Cora, Anda Rottenberg, izledikleri kadarıyla ülkemizdeki sanat üretiminin uluslararası sanat ortamında çoktan bir yer edinmiş olması gerektiğine değindiler.

1980'den bu yana bienalin önemli bir bölümü olan *Aperto*'da iki olay bütün dikkatleri çekti. ABD *kitsch*'inin süper sanatçısı Jeff Koons, İtalya'nın porno-*kitsch* yıldızı Cicciolina ile cinsel birleşme anını gösteren dev fotoğrafları ve fiberglas heykeli sergiledi, ve üç gün boyunca Cicciolina ile kol kola dolaştı. Yine ABD kökenli "Gran Fury" adlı bir grup Papa'nın AIDS'e karşı tutumunu kınayan bir poster-yapıt düzenlemesi gerçekleştirdi. Bu yapıt önce sansür edilir gibi oldu, ama sonra *Aperto*'da yerini aldı. ABD, Jenny Holzer, Jeff Koons ve Gran Fury ile yetinmeyerek genel *perestroyka* kapsamında SSCB Pavyonu'na da el attı. Rauschenberg anısına genç Rus sanatçıların düzenledikleri sergide baş köşede onun görkemli bir resmi asılıyordu. Tıpkı 1988'de olduğu gibi ödül için ABD ve Büyük Britanya arasında bir çekişme olduğu (1988'de ABD Jasper Johns, Büyük Britanya Tony Cragg tarafından temsil edilmişti), sonuçta ulusal pavyon ödülünün bir "kişi"ye, Jenny Holzer'e, 36 yaşında olmasına karşın genç sanatçı ödülünün Anish Kapoor'a verilerek işin tatlıya bağlandığı söylentileri ortalığı birkaç gün çalkaladı. Öteki ödüller Federal Almanya ve İtalya arasında paylaşıldı diyebiliriz.

23 Haziran 1990, Cumhuriyet

45. VENEDİK BİENALİ

1993

45. Venedik Bienali'nden Notlar: Küreselliğin Sınırı Nerede?

45. Venedik Bienali'nin 13 Haziran'daki açılışında Nam June Paik, Hans Haacke, İlya Kabakov, Joseph Kosuth, Antoni Tàpies, Louise Bourgeois gibi "kardinal" sanatçıların ödül alması ne şaşırtıcı ne de heyecan vericiydi; sönük alkışların da kanıtladığı gibi, bu duyguların yerini çoktan kanıksama ve bezginlik almıştı.

O günün akşamında, bir *vaporetto*'da giderken, boş sıralardan birinde yapayalnız, uyuklayan bir İlya Kabakov'la karşılaştık. Serhat Kiraz sessizce fotoğrafını çekti. Turist kalabalığından uzak bir *trattoria*'da kendi kendine ödülünü mü kutlamıştı, yoksa Münih'te yaşayan Rus filozof Boris Groy ile yaptığı bir söyleşide belirttiği gibi, "tarih ırmağının aktığı" Batı topraklarındaki yozluklara mı dayanamıyordu? Guggenheim Koleksiyonu Müzesi'nde AIDS yararına yapılacak olan müzayedenin sergisinde yanına yaklaşıp, bizim taraflara ne zaman uğrayacaksınız dediğimde, bana New York adresli bir kart verince, her şeye karşın Batı'nın en civcivli noktasında yaşamayı yeğlediğini anladım.

Bienalde dünyayı, yaşadığı dönemi ve çevreyi açıkca acı acı eleştiren sanatçılar yoğunluktaydı; bunu yapmayanlar ise, Jannis Kounellis, Daniel Buren, Anish Kapoor, Niek Kemps, Jan Vercruyse, Christina Iglesias, Antoni Tàpies, Enzo Cucchi gibi işleri tıkırında giden, sanat sisteminde ve pazarında sarsılmaz bir yer edinmiş sanatçılardı.

Siyasal eleştiri kimi işlerde öylesine birebir ölçüde yer alıyordu ki, yüzyılın ortasında resimde yaşanan "toplumsal gerçekçi" akımın, yüzyılın sonunda "nesne sanatı" ile yine gündeme geldiğini düşünmeden edemiyordu insan! Örneğin, İlya Kabakov, Hans Haacke, ülkelerini en sert biçimde eleştiren sanatçılar olarak öne çıkıyordu; ilginç olan şu ki, ikisi de

yıllardır ülkelerinden uzakta yaşıyor! New York bu sanatçılar için bir özgürlük alanı ya da ülkelerini uzaktan izleyip yargılama alanı olsa gerek! Haacke ve Kabakov, sanki anlaşmış gibi kavramsal ve biçimsel olarak birbirine benzeyen işler yapmıştı. Kabakov Rus Pavyonu'nun çevresini bir tahta perde ile çevirip, içine de inşaat iskeleleri ve yapı malzemeleriyle doldurarak bitirilmesi olanaksız gibi duran bir inşaata dönüştürmüştü. Tahta perdenin ortasında kalan pavyonun bahçesinde ise, pırıl pırıl pembe boyalı ve bayraklarla süslü bir kürsüden marşlar ve nutuklar yükseliyordu.

Almanya Pavyonu'nun mermer döşemesini kompresörle kırdıran ve izleyiciyi bu taşların üstünde yürümeye yönelten Hans Haacke'yi "didaktik" bulanlar, çok etkileyici bulanlar, çok sert bulanlar, ki bunların çoğunluğunu Almanlar oluşturuyordu, günlerce pavyon önünde tartıştılar. Açılış günü, pavyon önüne dizilmiş olan yaklaşık bir ton şampanya bile tartışmaların hararetini söndüremedi.

Bienalin küratörü Achille Bonito Oliva'nın bütün bienal için öngördüğü *Sanatın Kardinal Noktaları* başlığı, birçok sergi ve sanatçı açısından geçerli değildi. "Kardinal" işler yanında durgun ve sönük işler sırıtıyordu. Achille Bonito Oliva'nın, bir kardinal gibi otoriter ve tutucu bir tavır içinde olduğu yetmiyormuş gibi, basın bültenlerindeki açıklamalarıyla uygulamaları birbirini tutmuyordu. Sanatın, dil ve kültür farklılıklarını bir uyum içinde yansıttığını söylüyor, ama *Aperto 93* ve içeriklerine karışamadığı ulusal pavyonlar dışında, hemen bütün sergilerde, Batı sanatının dışında bir sanat olmadığını yansıtan seçimler yaptığı görülüyordu.

Sanat sisteminin bütün kurumlarına ödün veren sergiler ve sanat pazarı bütün ağırlığıyla öndeydi. Sanat pazarının taleplerine "hayır" diyemeyen sanatçılar, aracılık yapan küratörler ve eleştirmenler, koleksiyoncuların bir adım gerisinden yürüyen danışmanlar ortalıkta kol geziyordu. 60'lı ve 70'li yıllarda bu sisteme karşı çıkmış olan Kounellis, Baselitz, Morris, Buren, Kirkeby gibi sanatçıların bu sistem içinde klasikleşmiş ve uzlaşmış olarak görünmeleri, bir değişimin yaşanması gerekliliğini bir kez daha ortaya koyuyordu.

"Batı" sanat sistemi bu değişikliği de kendisi yapmak ya da denetim altında tutmak istiyor anlaşılan, ama bu kez iş o denli kolay değil; "çevre" ülkeleri sanatçıları hedeflerini belirlemişler, önlerinde engel tanımıyorlar,

kafa göz yara yara da olsa ilerliyorlar. 20. yüzyıl sanatının kardinallerini ve kardinal noktalarını hallaç pamuğu gibi atıyorlar. Duchamp, Beuys, Cage, Warhol, onların da babaları. Çevre ülkelerin sanatçılarının çoğunlukta olduğu *Aperto 93, Aciliyet* başlığını taşıyor. Bu başlığı Oliva koyduysa tam isabet ettirmiş!

Gelişmiş ülkeler arasında rekabet artık doruk noktasına ulaşmış. Bir yanda sanatın evrenselliğinden, merkez ve çevrenin iç içe geçişinden söz ediliyor, bir yandan da pavyonların üstündeki ulus adları ve pavyonların içindeki milyon dolarlık harcamalar, ayrımları açıkça ortaya koyuyor. Fransa yedi milyon frankla rekoru kırmış anlaşılan.

Oliva, bu yıl İtalya Pavyonu'na pavyonu olmayan ülkeleri almak istemiş ve pavyon sahibi ülkelere bir çağrı yaparak, pavyonu olmayan ülkelerin sanatçılarını davet etmelerini istemiş; ancak hiçbir ülke buna yanaşmamış! Pavyonsuz ülkeler yine İtalya Pavyonu'nun içinde kendilerine ayrılan o "imkânsız" mekânlarda sergi yapmak zorunda kaldılar. Bu kuşkusuz, bütün yüzyıl boyunca pavyon sahibi olmak için bir çaba göstermemiş olmalarının cezası! Türkiye de bu ülkelerden birisi; zaten yüzyıl boyunca bu bianele dördüncü kez katılıyoruz. Bu işe ne kadar az önem verdiğimiz anlaşılıyor! Ne ki, Serhat Kiraz ve Erdağ Aksel, kendilerine verilen mekânın fiziksel ve kavramsal boyutlarını zorlayan, keskin eleştirel düşünceyi hiciv ve gizem örtüsü altına ustalıkla saklayan birer işle, bu "imkânsızlığın" üstesinden geldiler.

Köln'de yaşayan sanatçımız Adem Yılmaz'ın Jarg Geismar ile birlikte oluşturduğu *Inbetween (Arasında)* başlıklı ve gerçekleştirilmesi oldukça zor bir yapıt projesi dikkatleri çekti. Türkiye, bu sergiyle birkaç önemli konuya parmak bastı: Bunalımlı Türk - Alman ilişkilerinin güncelliği içinde, sanat yoluyla bir birlik bildirgesi sunuldu, sanat ortamının en güncel konusu olan "küresellik", uluslararasıcılığın içindeki ulusalcı saplantılar açısından sorgulandı, 45 ülkeden 45 sanatçının işini, adeta küçük bir bienal gibi, bir araya getirerek, ve bu ülkelerin ve bu sanatçıların adlarını açıklamayarak, gerçek anlamda "küreselci" düşüncede olan sanatçılara ve sanat uzmanlarına öncülük etmiş oldu. Sanatçıların ve ülkelerin adları yakında yayımlanacak katalogda belirtilecek.

7 Temmuz 1993, Cumhuriyet 2

45. Venedik Bienali Üstüne Serhat Kiraz ile Bir Söyleşi

13 Haziran - 10 Ekim 1993 tarihleri arasında, değişik ülkelerden gelen birçok sanatçının katıldığı 45. Uluslararası Venedik Bienali'ne bu yıl ülkemizden Serhat Kiraz ve Erdağ Aksel katıldılar.

Beral Madra – Bu yüzyılın en eski uluslararası sanat etkinliği olma özelliğini taşıyan 45. Venedik Bienali'ne bu yıl, Türkiye yüzyıllık süre içinde 4. kez katılmış oldu. Yüzyıl boyunca neden yalnızca dört kez katıldığımız, yanıtlanması gereken bir sorudur! Sizler, Erdağ Aksel, sen ve bizimle birlikte bienali izlemeye gelenler olayın hangi boyutlarda olduğunu gördünüz. Bu bienalde 53 ülke ve 488'i aşkın sanatçının bir araya gelmesi, 9 Haziran'daki basın açılışında yüzlerce gazeteci, sanat yazarı ve sanat eleştirmeninin akın akın gelerek bienali gezmeleri, dünya gazetelerinin baş sayfalarında bienalden söz edilmesi, televizyon haberlerinde yayınlanması, sanırım bu etkinliğin boyutlarını kanıtlıyor. Venedik Bienali'nin özelliği, Giardini di Castello (bienal parkının adı) içinde yüzyılın başından bu yana yapılmış olan ülke pavyonlarının yer alması. Ülkeler, görüldüğü gibi bütün bir yüzyıl boyunca bu işi terk etmemişler ve bunu sürdürüyorlar. Avrupa'nın ortasında beş yılda bir yapılan Documenta Kassel'de olduğu gibi, burada bienal tek bir küratörün sorumluluğunda değil, bütün ülkelerin küratör ve sanatçı seçiminde, bienalin baş küratörünün saptadığı bienal kavramına uymak koşuluyla, bağımsızlılığı ve özgürlüğü var.

Serhat Kiraz – Sen Türkiye'nin küratörü olarak, mekanizmanın içinde olduğun için birtakım rakamları öğrenmişsindir; örneğin Almanya 1992'de Documenta Kassel için 15 milyon mark yatırım yaptıktan sonra, bienal sergisine ne ölçüde bir yatırım yaptı? Diğer ülkelerin bienal bütçeleri nasıldı?

Sergi bütçeleri ülkelerin ekonomik durumlarına göre değişiyor kuşkusuz. Ancak ekonomik durumları bozuk olan ülkeler bile, bu işe ellerinden geldiğince büyük yatırım yapıyorlar. Bütçeler 50.000 dolardan başlayıp 1.000.000 dolara kadar

çıkabiliyor. Örneğin Makedonya Kültür Bakanı bana kendilerinin 50.000 dolar, Fransa'nınsa 7.000.000 frank harcadığını belirtti. Biz 45.000 dolarlık tahmini bütçe yaptık, ama 30.000 dolar ile yetinmek zorunda kaldık.

George Sfikas (Güney Kıbrıs Rum Cumhuriyeti sanatçısı) ile bütçelerden konuşurken, yalnız onun kataloğu için 15.000 dolar gibi bir para harcandığını öğrendim, sergi masrafları vs. bunun dışındaymış; şaşırmamak elde değil. İlk hafta sergiyi gezen ziyaretçi sayısı nasıl?

20-30 bin kişi, gazeteci sayısı ise 1.000 olarak bildirildi.

Ben Türk basınından kimseyi görmedim, senin rastladığın oldu mu?

Hayır! Ben, Venedik'e gitmeden on gün önce gazetelerimize ve dergilere basın bültenleri faksladım, ayrıca Roma Büyükelçiliği oradaki bazı gazetecilere rica etmiş, ancak gelen giden olmadı. Biliyorsun, kendi olanaklarımızla bir Betecam çekim yaptık; TRT İstanbul Televizyonu 25. Kare'de 5-10 dakika gösterdi; İnterstar bir haber bülteninde kısaca verdi; Eylül ve Ekim ayında TRT İstanbul Televizyonu bir programda gösterecek. Kuşkusuz bu da bir şey! Şimdi de Vizyon'un ilgisi dolayısıyla sesimizi duyurabiliyoruz. Bütün dünya ülkelerinin bu işi yakından izlemeleri belli bir tanıtım anlayışını ortaya koyuyor. Onlar bu işin bir Kültür Olimpiyatı *olduğunu biliyorlar. Bu mesele sence Türkiye'de kavranmış durumda mı?*

Henüz kavranmış durumda değil, Türkiye'nin önce kendi düşünsel platformunu belirgin bir biçimde ortaya koyması ve dünya düşünsel platformuna katılma isteği göstermesi gerekiyor. Bu düşünsel platformu yalnız "plastik sanatlar" çatısı altında algılamamak gerekiyor, bütün sanatlar arasında bir etkileşim ve ilişki söz konusu. Bu bienalde düzenlenen çeşitli sergilerde, çeşitli sanat dalları ve bu dallarda yüzyıl boyunca üretilen düşünce kümeleri bir araya getirilmişti.

Bienal yöneticisi Achille Bonito Oliva, "Bu bienal, çağdaş sanat (bizdeki adıyla plastik sanatlar), müzik, tiyatro, sinema, mimari arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri ortaya koymak amacındadır" diyordu. Bu beş olgunun bir arada varlık göstermesi söz konusuydu. Örnekleri hatırlayalım: Transactions *adlı sergi, Peter Greeneway, Robert Wilson, Wim Wenders, Derek Jarman, Pedro Almodovar gibi, bizim sinemadan tanıdığımız sanatçıları çağdaş sanatçılarla birlikte sergiliyordu ve köklü bir etkileşimi kanıtlıyordu, dallar arasındaki sınırların nasıl yok olduğunu gösteriyordu.* Cage & Company *adlı sergi de çağdaş müzik, çağdaş sanat iç içeliğini ortaya*

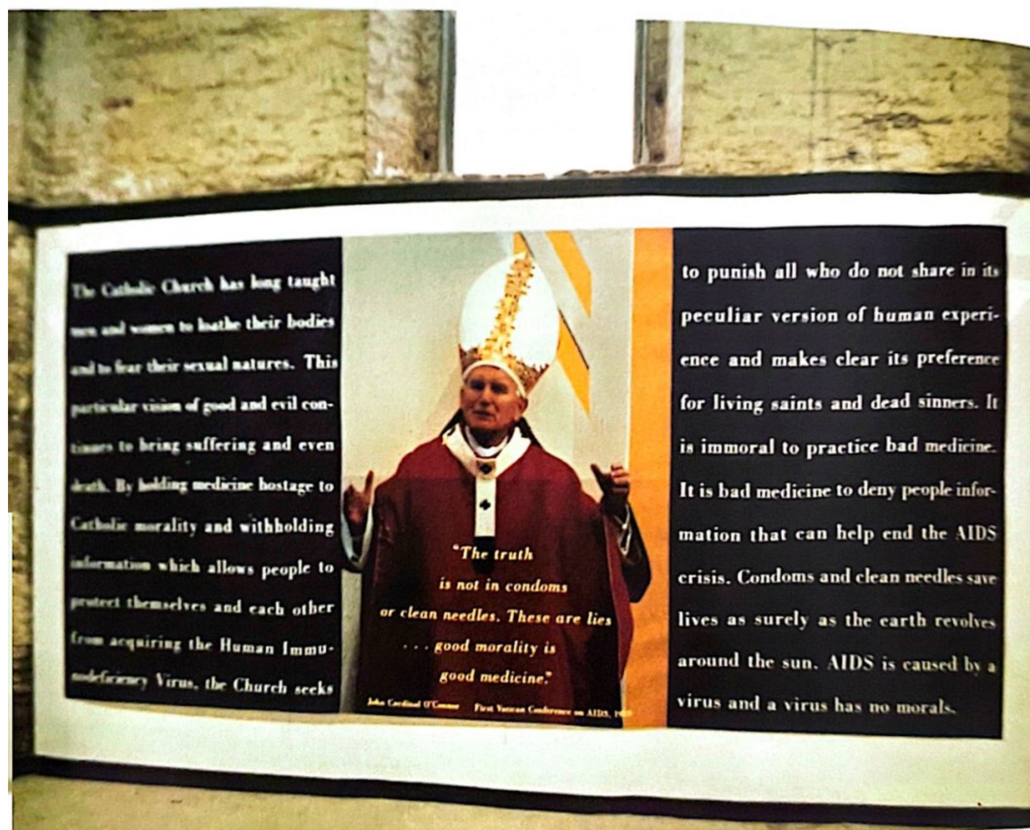
koyuyordu. Bienalin genelinde sanatçıların ne denli çeşitli ses - görüntü - oyun öğeleri içeren işler yaptığını izledik; genelde bu bienal yüzyıl sonunda sanatın "tümel" bir olgu olduğunu bir kez daha kanıtlıyordu. Sanatın çok yönlü ve çok boyutlu gelişimini gösteren bir örneği de Palazzo Grassi'de Marcel Duchamp retrospektifi ile Francis Bacon retrospektifini aynı anda izlerken yaşadık. Birisi çağımızın en dramatik ressamlarından biri, diğeri yüzyılın başında sanatın gelişim çizgisini değiştirmiş, kapitalist söylem içinde çözümlemeye çalışmış bir sanatçı. Sen buna nasıl baktın?

İşin yöntemi bu! Her şeyin iyisi yapılmalı, her şeyin iyisi seçilmeli ve gösterilmeli, çünkü bunlar arasındaki ilişki çözüldüğünde ortak söylemi bulmak mümkün oluyor. Bu tür karşılaşmaların sürekli ve çok olması gerekiyor, çeşitli ülkelerde bir araya getirilmesi gerekiyor; çünkü bunlar doğurgan yapılar, ve yeni yeni yapıların ortaya çıkmasına neden oluyorlar. Yapılan şeyler bilindiği sürece yeni bir şey yapmak mümkündür; yoksa aynı şeyi tekrarlayıp durursunuz. Görsel birikim oluşmadan bu gerçekleşmez. Dolayısıyla bu topyekün bir olaydır. Bütün Venedik bir dünya sanat merkezine dönüşmüştü; galericiler, koleksiyoncular, yayıncılar, sanatçılar... ve bunlar arasındaki düşünsel ve parasal alışveriş. Siyasal-ekonomik-kültürel potansiyel aynı anda varlık gösteriyor, ki bu da işin ikinci ekonomik boyutunu oluşturuyor. Şimdi, Olimpiyatlara bağlarsak bunu... Olimpiyat neden İstanbul'da yapılmak isteniyor? İstanbul için büyük bir tanıtım ve ekonomi olayı; işte Venedik Bienali, Venedik için en az bu çapta bir tanıtım ve ekonomi olayı. Artık bunun farkında olmak lazım! Yüzlerce gazeteci Venedik'te koşturup duruyordu; bunun bir nedeni olsa gerek, değil mi? Ve orada soruyorsun, neden tek bir Türk gazeteci yok, diye! Aynı şey İstanbul Bienali için de geçerli; İstanbul Bienali, İstanbul için çok önemli bir tanıtım ve ekonomi etkinliği olarak benimsendi mi? Tanıtımına ne kadar harcandı ve harcanacak? Sen ilk iki bienali yaptığın için bilirsin, şu üç bienal için toplam ne harcandı?

Bienal bütçelerinin, bugünkü dolar bazında düşünürsek, 1.000.000 doları aştığını sanmıyorum. Türkiye'nin bugünkü konumuyla bir biçimde kültür ve sanat kimliğini gösterme zorunluluğu var. Yeni dünya düzeni içinde Türkiye yeni siyasal ve ekonomik işlevler yüklendi ve bugüne kadar sürdürdüğü içedönük ve yerel kültür politikalarını, istese bile, sürdürme olanağı yok artık! Achille Bonito Oliva'nın bütün bienali kapsayan düşüncesi, farklı kültürlerin ve farklı dillerin bir arada varlık göstermesinin ancak sanat alanında mümkün olabileceğini vurguluyordu. Bienal sırasındaki genel düşünce ve duygu şuydu: Komşu bir ülkede din, dil ve kültür farklılıkları yüzünden bir savaş ve soykırım yaşanıyor. Venedik'te ise, bunun tam



Nicola de Maria
İtalya Pavyonu - Giardini di Castello
44. Venedik Bienali - 1990



Gran Fury
Aperto Sergisi - Corderie, Arsenale
44. Venedik Bienali - 1990



Jenny Holzer
ABD Pavyonu - Giardini di Castello
45. Venedik Bïenali - 1993



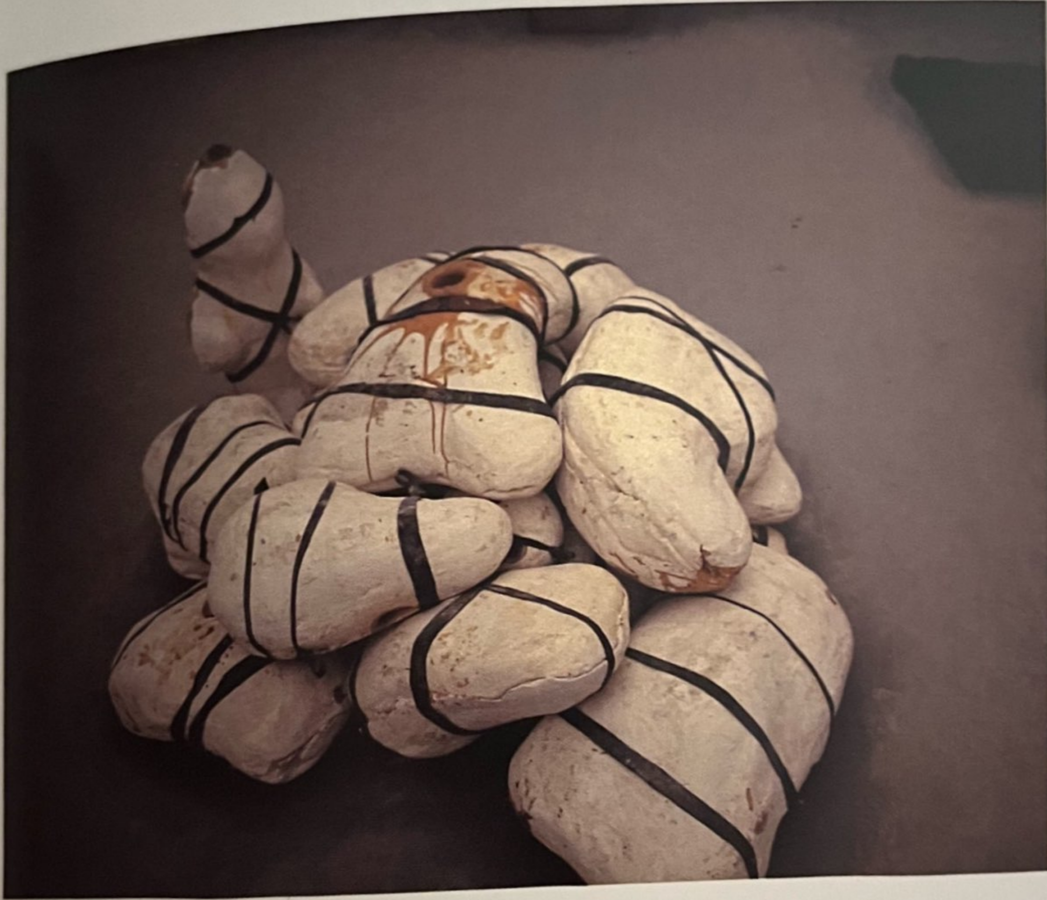
Hans Haacke
Federal Almanya Pavyonu - Giardini di Castello
45. Venedik Bienali - 1993



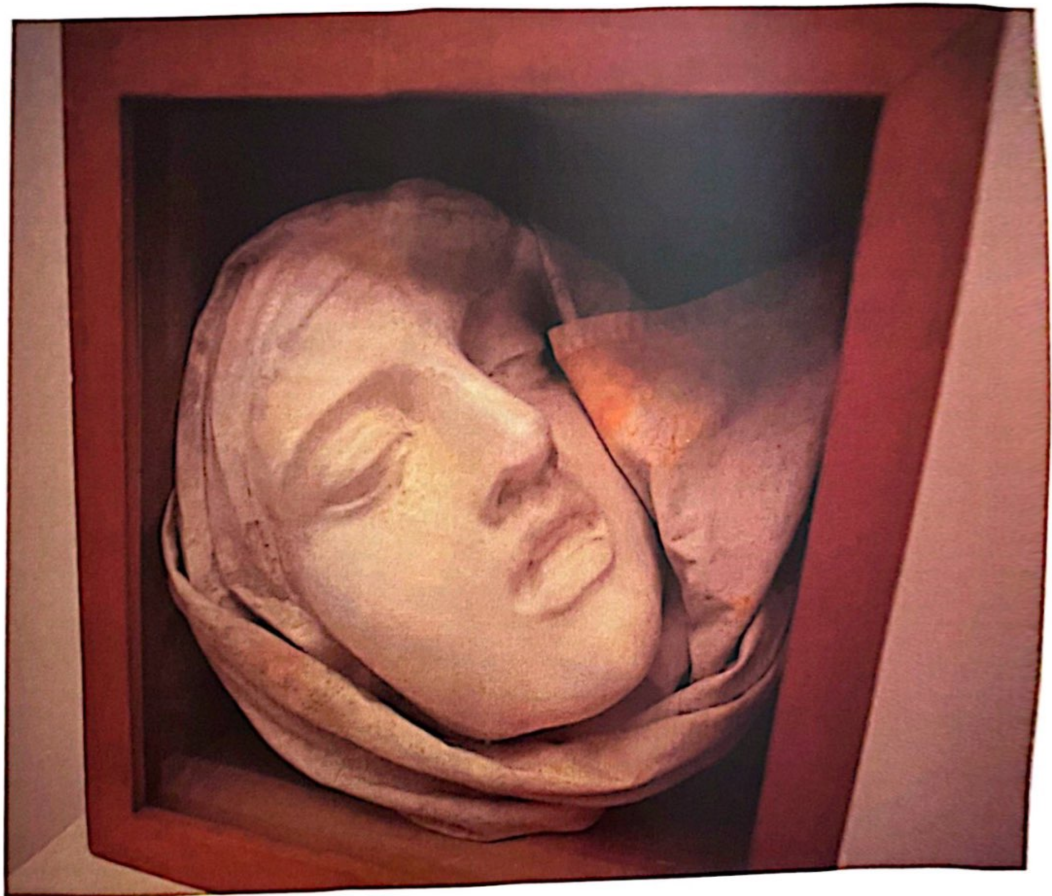
Adem Yılmaz & Jarg Geismar
Inbetween Sergisi - Viale Trento
45. Venedik Bienali - 1993



Serhat Kiraz
Türkiye Pavyonu (İtalya Pavyonu içinde) - Giardini di Castello
45. Venedik Bienali - 1993



Tony Cragg
İtalya Pavyonu - Giardini di Castello
46. Venedik Bienali - 1995



Claudio Parmiggiani
İtalya Pavyonu - Giardini di Castello
46. Venedik Bienali - 1995

tersi aynı farklılıkların bir arada varlık göstermeleri savunuluyordu. Sanırım bu ve dünyanın yaşadığı buna benzer durumlar dolayısıyla Venedik Bienali'nde ağırlıklı biçimde siyasal mesajlar verdi sanatçılar. Biz de bunun bilincinde olarak gittik oraya.

Sanatçının işlevi zaten, bir durum tespiti yapmak, bu duruma, sorulara cevap vermek... Yapılan işler hem geçmişi gösteriyordu hem de gelecek için öneride bulunuyordu. Sanatın yapısında belirleyici bir bileşimdir bu. Bu bileşimi içeren sergiler olarak Alman, İsrail ve İngiltere pavyonundaki işler dikkatimi çekti; ayrıca eski Yugoslavya pavyonundaki *Barış Makinaları* sergisi, Beuys'un, Boltanski'nin işleri gibi... Bunlar genelde Avrupa'nın durumu ve geleceği üstüne yorumlar içeriyordu. İngiltere de uzun süredir ortaya çıkartmadığı bir sanatçıyı, Richard Hamilton'u (Pop Art'ın babası), kendisini eleştirir bir biçimde ortaya çıkartmıştı; sert, eleştirel işler vardı, Thatcher'i doğrudan doğruya eleştiren iş gibi. Durum böyleyken, Türkiye'nin de bu durum içinde bir sözü olması gerekir. Türkiye'nin orada kendine ait bir yeri olması gerekiyor; çünkü Erdağ'ın ve benim sergim "İtalya Pavyonu" içinde "Türkiye Sergisi" olarak bildiriliyor, Türkiye'nin konumunu belirleyen bir yerde değildik, gerçi yapılabileceğin en iyisini yapmaya çalıştık, ama orası Türkiye'nin, kapısını kendi açtığı yer değildi, bir bağımsızlık yoktu! Bir pavyon edinmek için yüzyıldır bütçe ayrılmadığı için oluyor bu! Ancak, bizim sergi açtığımız yer, Türkiye'nin konumuna bir bakıma da uyuyordu, bir geçiş yeri! Eh! Türkiye'de bir geçiş yeri! Bu iş böyle de yorumlanabilir. Ama durum böyle değil, Türkiye'nin kesinlikle bir yer edinmesi gerekiyor, kendisini tanıtmak istiyorsa. Ancak Türkiye'nin önce böyle bir etkinliğin "tanıtım" olduğunun farkına varması lazım.

Bir başka deyişle, Türkiye, siyasal ve ekonomik platformlarda önemli bir konumda olduğunu iddia ediyor, ama sanat ve kültür platformunda bu iddiasına koşut bir görüntü veremiyor! Çelişki apaçık bir biçimde ortaya çıkıyor.

Türkiye aslında geçmişteki sanatın kendisine kazandırdığı şeylerin farkındadır. Geçmişteki sanattan büyük bir gelir elde ediliyor, bunun üstüne büyük yatırım yapılıyor, beş yıldızlı oteller vs. Peki, bugünkü sanat gelecekte nasıl gösterilecek? Bugün bir yabancı geldiğinde bugünkü sanatı göremez, eğer uygun bir sergi açık değilse!

Gelecek kuşakları bugün açısından belleksiz bırakıyoruz! Eksik olan yalnız tanıtım değil, sanatın gelişiminin bütün gerçekleriyle bilinmesi. Araştırma ve inceleme temeline dayanan bazı kararlar verilmelidir artık. Gelecek kuşaklar için

doğru referanslar şimdiden hazırlanmalı, oysa bunu da başaramıyoruz, çünkü eleştiriden ve ayıklamadan korkuyoruz. Bugün üretilenlerin hepsi gelecek kuşaklara kaynak oluşturamaz; hangilerinin oluşturacağını bugünden bilmemiz ve saklamamız gerekiyor. Retrospektif sergilerin amacı budur; kalıcı olanı genç kuşaklara hatırlatır, öğretir. Bir çıkmaz sokak daha var: Sanat üstüne konuşurken, ne düşünce ne kavram açısından kendimizi yenilemiyoruz, hep alışagelmiş, kalıplaşmış düşünceler ve kavramlarla konuşup duruyoruz. Örneğin bütün dünya sanatın "tümel" olduğunu konuşurken, biz soyut ve figüratif, resim ve heykel tekniklerini, birbiriyle çatışan ve çelişen karşıt güçler gibi görüp, sanki sanat düşüncelerinin sırf bu çarpışmadan doğduğunu varsayıyoruz. İşin izleyici boyutuna da bakmalıyız. Sence Türkiye'deki izleyici ne durumda?

İzleyici için belgelikler, kitaplıklar, diatek, videotek gibi altyapı içeren kurumlar oluşmalı ki, Türkiye ve dünya sanatı konusunda bilgilenme yolları açılsın; bu, sanat ortamına açıklık getirecektir ve araştırma yapmadan, kanıtlama zorunluğu olmadan "bu daha önce yapılmıştı" yargısına varmak olayı ortadan kalkacaktır. Türkiye'deki izleyicinin bizimle bir şeyleri paylaşmasını istiyorsak, onun sanatçının düşüncesini ve gelişim çizgisini tanımasına olanak vermeliyiz.

Dünya sanatçılarının ortak bir düşüncesi ve ortak bir durumu var bugün. Sanatçılar oldukları yerde kalmıyorlar, sürekli sınır geçiyorlar, sınırlarını genişletiyorlar, yalnız kendi kültürleriyle sınırlı kalmak istemiyorlar, farklı kültürlerle karşılaşmak ve farklılığın çeşitliliği içinde göçebelik etmek ve üretmek istiyorlar. Sence Türkiye'de de sanatçılar buna katılıyor mu? Benim bazı olumsuz gözlemlerim var; dışarıdaki sanat bizi ilgilendirmez, bizdeki bize yeter, yabancı karışım gerekmez gibi düşüncelerle izleyiciler ve genç sanatçılar yönlendirilmeye çalışılıyor. Konu, dünya boyutundan çıkarılıp, yerel bir soyut - figüratif çekişmesine dönüştürülüyor; biçimcilik kavramsallığın önüne çıkarılmak isteniyor.

Yapıtın oluşum hali önemlidir, izleyicinin bu oluşum anını yakalayabilmesi önemlidir; biçimcilik izleyici ve yapıt arasında bu oluşması gereken diyaloğu bozar, kopukluk yaratır. Aslında sanat yapıtı önünde sonunda çevresindeki insanı etkiler, insanla dolaylı bir ilişkiye girer. Bir yapı insanı nasıl etkilerse, insan yaşamını o yapının koşullarına göre nasıl değiştirirse, sanat yapıtı da, onu tüketen, kullanan insanı etkileyecektir.

Sence, Türkiye'de böyle bir süre başladı mı, insanlar sanattan etkilenip yaşadıkları mekânları ona göre biçimlendiriyorlar mı?

Bu etkilenme her zaman oluşur. Sanat yapılır ve mutlaka bir yerde izleyici ve yapıt arasında bir diyalog başlar; ama bu diyalog yapıtın üretildiği anda başlar veya iki yıl sonra başlar, bu belirli değildir; bu diyalogu yapay olarak başlatmak için sanatçının herhangi bir ödün vermemesi gerekiyor. Kuşkusuz, izleyicinin yapıtla diyaloğa girememesi eğitim sistemindeki yanlışlarla ilgilidir; soru sordurtmayan, araştırma yaptırtmayan bir eğitim sistemi var Türkiye'de, oysa sanatsal yapılar soru sordurtur, araştırma yaptırtır.

Bu arada, bienale ikinci bir sergi daha götürdüğümüzü burada belirtelim. Bienal parkı yanındaki Viale Trento'ya yerleştirilen Inbetween *adlı bu sergi 45 vitrinli masadan oluşuyordu. Vitrinlerin içinde 45 ülkeden 45 sanatçının 45 işi yer alıyordu. Sanatçıların ve ülkelerin adlarını saklı tuttuk ve daha sonra yayımlanacak bir katalogda açıklayacağız. Bu sergi, Köln'de yaşayan sanatçımız Adem Yılmaz ve İsveç asıllı, Düsseldorf ve New York'da yaşayan Jarg Geismar'ın ortak projesiydi ve Türk - Alman ortak yapımıydı. Senin sözünü ettiğin bu ortak dili, sanat düzlemindeki yaygın paylaşımı bu işler açıkça kanıtlıyordu; bu sanatçıların birbirleriyle hiçbir iletişimi olmadığı açık; nasıl olsun ki, Sibirya'dan Peru'ya kadar geniş bir ülke yelpazesi! Bu işin ikinci önemli yanı, izleyicinin işlerle tümüyle baş başa bırakılmış olmasıydı, yani ekonomik ve siyasal üstünlükleri çağrıştıran ülke adlarının belirtilmiş olmaması. Bu sergide dünya genç kuşak sanatçısının ne denli ortak bir dil kullandığını gördük; yapıtlar ne denli çeşitlilik içinde olursa olsun, ne denli karmaşa görüntüsü verirse versin, inanılmaz bir diyalog var! Sizin geçen yıllarda Maçka Sanat Galerisi'nde yaptığınız* Göndermeler *sergisinde buna benzer bir konsept vardı...*

Biz dört sanatçıydık – Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, ben. Onar tane küçük işi, kaidelerin üstüne karışık olarak yerleştirdik. Hangi işin kime ait olduğu ancak katalogda belli oluyordu. Bizleri daha önce izlemiş olanlar, bilgilerine dayanarak ayrım yapabiliyorlardı. Bu bilgiye sahip olmayanlar, bütün işi tek bir iş gibi algılıyordu; oysa işler kendi içlerinde büyük farklılık gösteriyordu. Genelde söz konusu olan dünyadaki oluşuma, oluşum oluşurken katılmaktır, oluşum olduktan sonra katılmak bir yarar getirmez; sanatsal bir egemenlik sağlanmak isteniyorsa, bu oluşum içinde zamanında yer almak gerekir; yani eski terimle sonradan "iltihak"la bir yere varamayız.

Biraz da senin bienaldeki işinden söz edelim; ben şöyle bir yorum yapmıştım: "Bu yapıt dünyaya egemen olan bilimsel düşünce ve dogmatik düşünceyi yan yana

getiriyor ve insanın bu iki karşıt düşünce arasındaki ikilemli durumunu sorguluyor. Bilimsel düşüncenin en uç noktasında 'kara delik' kuramı yer alıyor, dogmatik düşüncenin en uç noktasında da tılsım, büyü ve fal yer alıyor."

Tılsım, büyü, fal... bunların hepsinin birleştiği yer "kadercilik"! Kadercilikte, bütün insanlığın kaderi denetlenemeyecek bir duruma getiriliyor ki, böyle olduğuna ben inanmıyorum! İnsanlar kendi kaderlerini kendileri oluşturabilir, dünyayı da ona göre düzenleyebilirler, bunda başarılı olabilirler, bu da bilim sayesinde olur.

Erdağ Aksel'in yapıtı da, zaman boyutu üstüne kurgulanmıştı. Panolarda, altta mevsimlere göre dizilmiş Saatli Maarif Takvimleri, üstte fotografik çoğaltmalarla Fatih Sultan Mehmet portreleri yer alıyordu, ayrıca yine fotoğraf dizileriyle verilmiş Fatih Sultan Mehmet kılıcı, Aksel'in soyunurken görüntüleri ve içinde floresanla aydınlatılmış bir tornavida olan bir direk tamamlıyordu bu işi. Geleneksel takvimler, Türkiye'deki insanın geçmiş ve bugün arasında kurduğu günlük ilişkiyi ve "şimdi" içindeki geçmiş ve bugün birleşimini ortaya koyuyordu. Fatih Sultan Mehmet'in dünya tarihi içindeki yeri, Doğu - Batı ayrımındaki belirleyiciliği ve Türkiye'nin bu bağlamdaki konumu için referans veriyordu. Kılıç, hem haç biçimiyle Hıristiyanlığa, hem de erkeklik simgesi olarak ataerkilliğe gönderme yapıyordu.

Bu işin çok yönlü göndermeleri var; Fatih Sultan Mehmet'in annesi Hıristiyandı ve Aya İrini'yi olduğu gibi korudu. Dolayısıyla burada, o dönemdeki resmi görüşün din ve kültür farklılıklarını kabul edişi ve koruyuşu söz konusu. Laiklik üstüne düşünürken, geçmişteki bu durumu da gözden kaçırmamak gerekiyor.

Serhat, senin Temmuz ayında Venedik'in en önemli dört galerisinden biri olan Totem II Canale'deki sergini, maddi olanaksızlıklar yüzünden gelip göremedim. Bu sergideki işin, bienaldeki işinin devamı sayılır, ya da tamamlayıcısı...

Bienal sırasında bir galerinin bana yer vermesi, benim için çok önemli. Bu yalnız benim tanıtımım değil, Türkiye'nin de tanıtımı oldu.

Eylül 1993, Vizyon Dergisi

46. VENEDİK BİENALİ

1995

Türkiye Gene Yokları Oynayacak

90'lı yılların kültür söylemini oluşturan merkez-çevre uzlaşması ya da küresel kültür bireşimi gerçekleşiyor mu? Yoksa, bu gerçekte bir uzlaşma değil de, merkezin çevreden gelen sanatçılar tarafindan istilaya uğraması yüzünden zorunlu olarak çevrenin varlığını kabul etmesi ve içinden kendi işine geleni ayıklaması mı? Çevre, bu, yüzyılın son olanağıdır, diyerek var gücüyle merkezin kapılarını mı aşındırıyor? Bu soruların yanıtlarını bulmak için 90'lı yıllarda yapılan uluslararası çağdaş sanat sergilerini irdelemek gerekiyor.

İşin başlangıcı aslında daha eskilere gidiyor. 1973'te Münih'te 20. Olimpiyatlar sırasında açılan *Dünya Kültürleri ve Modern Sanat* sergisi, modern sanatın sahibi olan Batı'nın dünya kültürlerinden yaptığı alıntıların listesini sunarak, sanki günah çıkarıyordu. 1989'da Paris'te gerçekleştirilen *Yeryüzü Büyücüleri* sergisi de Batı Avrupa ile Kuzey Amerika ülkelerinin ünlü sanatçılarını, geri kalan bütün dünya ülkelerinin yerel sanatçılarıyla karşı karşıya getiriyor, Avrupa sanat odaklarını ufukta görünen değişime hazırlıyordu.

Büyük sergilerin yanında, Batı merkezlerinde giderek çoğalan çevrel ülkelerden gelen sanatçı etkinlikleri de öne çıktı; birkaç düzine Kuzey Afrikalı, Asyalı, Güney Amerikalı sanatçının adı dergi sayfalarında görülmeye başlandı. Ancak, bu sanatçılar artık ülkelerinde yaşamıyorlardı, bir yolunu bulup merkezlere yerleşmiş, galerilerin, küratörlerin ilgisini çekmeyi başarmışlardı; başka çareleri yoktu, çünkü kimse onların ülkelerine gelip ne var ne yok diye araştırmıyordu. Çok kültürlü sergi yapıyorum diyen küratörler bile, birkaç ülke dolaştıktan sonra, aradığımı bulamadım gerekçesiyle işin ucunu bırakıyordu.

Bunlardan birisi de 15 milyon mark bütçeli 9. Documenta Kassel'in

küratörü Jean Hoet idi. Ne ki, 1992'deki 9. Documenta Kassel'de birdenbire *Parallel Documenta* ortaya çıktı; Avrupa dışı ve üçüncü dünya ülkeleri sanatçılarını bir araya getiren *Öteki ile Karşılaşma* başlıklı 110 sanatçılı, 3 milyon mark bütçeli, 6000 m^2 alanı kaplayan dev bir sergiydi bu. Yapımcısı Hamdi el Attar, 1958'den bu yana Kassel'de yaşayan Mısırlı bir tasarım profesörüydü. Attar da 9. Documenta'nın yapımcısı Hoet gibi bu iş için dünyayı dolaşmıştı, ama başka bir gözle. Attar "Ben de Jean Hoet'in gezdiği ülkeleri gezdim ve aradığımı buldum. İkimizin hedefi birbiriyle karşılaştırılamayacak kadar ayrı" diyerek meslektaşını yeriyordu.

Hoet'in sergisi Avrupa-Amerika ekseninde oluşurken, Attar'ın sergisi bunun dışındaki bütün eksenleri içeriyordu; ne ki iki sergide de yapıtların şaşırtıcı benzerlikler gösterdiği bir gerçekti. 1993'deki 45. Venedik Bienali'nin yapımcısı Achille Bonito Oliva'da modaya uyup, üçüncü dünya ülkelerini repertuarına almaya çalıştı. Bienal parkındaki görkemli pavyonların sahiplerini, kendi sanatçıları yanında "öteki" ülkelerin sanatçılarına da yer vermeye zorladı, ama başarılı olamadı. *Sanatın Kardinal Noktaları* adını taşıyan bienalde, neresinden bakılsa, ekonomik gücü olan ülkelerin "kardinalleri" yanında "öteki" ülkelerin sanatçılarının keşiş işlevi gördüğü göze çarpıyordu. İngiltere'de yaşayan Pakistanlı sanatçı Rasheed Areen'in "Batı'da Avrupalı olmayan sanatçıların üretimine gösterilen bu ilgisizlik ve bilgisizlik nedir? Bu sanatçılar neden görülmez?" sorusuna ABD'li sanat kuramcısı Thomas Mc Evilley bir yanıt bulmuştu: "Çünkü, onlar kültür değil, doğadır!"

Yanıt bu muydu? Doğa kültüre egemen mi oluyordu? Üçüncü dünya ülkelerinin sanatı patlama yapar mı, yapmaz mı bilinmez, ama bu ülkelerin sanatçıları zamanımızın en önemli gerçeklerinden birisi olan "çevrelden merkeze göç" olgusunun aktörleridirler. Onlar Batı merkezlerinde, diğer bütün kimlikler yanında kendi kimliklerini vurgulamaya çalışıyorlar. Batı ve Batı-dışı sanat arasında bir "bağlam sanatı" oluşturuyorlar. Yeni başlayan bu sürece Türkiye'den katılan birkaç sanatçı da var.

Zaman hızla akıyor. 46. Venedik Bienali başladı; hem de bu yıl bienalin 100. yılı kutlanıyor. İki yıl sonra da 10. Documenta yapılacak. Türkiye Venedik Bienali'ne bu yıl katılamıyor. Buna Dışişleri Bakanlığı karar vermiş oluyor. Dışişleri ve Kültür Bakanlıkları ABD'nin orta sınıf Houston halkına Türkiye'yi tanıtmak için her türlü özveriye katlanır, ama içeriye girmek için kapısını tırmaladığı Avrupa Birliği'ne Türkiye'nin çağdaş

sanatını göstermek için parmağını kıpırdatmaz! Avrupa'daki çağdaş kimlik belirleyici sergilerde Türkiye hep yokları oynar. Bizim bürokratlar geleneksel ve folklorik olana kilitlenmiştir.

Venedik Bienali'nin 100. yıl kutlamasında Türkiye'nin yer almaması, onun Avrupa'ya ne denli yabancılaştığının göstergesidir. Bir bakıma gerçeği yaşamaktayız; şimdilerde Türkiye'de sanat değil, silah konuşuyor.

13 Haziran 1995, Evrensel Gazetesi

47. VENEDİK BİENALİ

1997

Modernlikler ve Bellekler
47. Venedik Bienali'nde İslam Ülkeleri

90'larda Batı-dışı ülkelerin sanatçıları sergilerde boy gösterebiliyorsa, dahası batılı küratörler birbirleriyle yarışırcasına Batı-dışı ülkelerden sanatçılar seçip, onları sergilerine serpiştiriyorsa, bu tür düzeltme ve iyileştirmeleri siyaset, ekonomi, sosyoloji, antropoloji ve felsefe alanlarındaki köktenci değişimleri sağlayan batılı düşünürlere borçlu olduğumuzun altını çizmek zorundayız. Bu düşünürler son otuz yıldır sarsılmaz gibi duran Batı değer ölçülerini ve Batı'nın dünya karşısındaki üstünlüğünü altüst etti ve özellikle "etnik kültür" terimini "kültürel farklılıklar" terimine dönüştürdü. Batılı sanat uzmanlarının Batı-dışı kültürler konusunda zaman zaman övgüyle söz edebileceğimiz bakış açısı değiştirme çabasına karşın, ilişkilerde ve uygulamada birçok sorun/soru yanıtsız/çözümsüz ortada durmakta. Gerçek anlamda kültürlerarası değiş tokuş ve işbirliğini öngören bir yakınlaşma gerçekleşiyor mu? Postmodern sanat tarihi nasıl yazılacak? Çokkültürlülük kavramı içinde eşitlik söz konusu mu? Batı'nın bilgiye egemen olma durumunda bir değişiklik var mı? Sanat yapıtı söylendiği gibi, bireysel vizyonların ve ortak deneyimlerin nesnel ifadesi mi, yoksa Batı odaklı sanat pazarının bir malı mı? Yeni düzen denilen küreselliğin koşulları belli mi?

Bu sorulara iyimserlikle verilen olumlu yanıtlarla, kültür etkinliklerinin uygulanmasında yaşananlar örtüşmüyor. Batı-dışı ülkelerin sanatçıları, sanat uzmanları ve aydınları için, sınır ve gümrük yasalarında herhangi bir ayrıcalık, Batı odaklı uluslararası sanat pazarı koşullarında herhangi bir olanak yok. Batı-dışı ülkelerin bugüne değin kurdukları sanat sistemleri ve yatırım olanakları da Batı'yla rekabet edecek düzeyde değil. Küresellik konusunda bildiklerimiz yaşadıklarımızla sınırlı: Küreselliğin, karşıtlıkların bittiği bir dönem olmadığını, bireysellik - evrensellik, kimlik - farklılık, birinci - üçüncü dünya, ben ve öteki gibi hesaplaşmaların sonunun

gelmediğini, bir meta-kültürün yolunun açılmadığını biliyoruz; sanırım şimdilik "küresellik" dolayısıyla payımıza düşen "çokkültürlü etkinlikler düşleme" hakkını kullanmakla yetineceğiz.

Paradigma değişiklikleri yalnız kuramsal alanda değil, sanat yapıtlarında da izleniyor. Yalnız Batı-dışı sanatçılar değil, kendi yarattıkları sistemin olumsuzluklarından bunalan batılı sanatçılar, bir yandan dünyanın ortak sorunlarını sürekli gündemde tutan ve zaman zaman insanın tüylerini diken diken eden karamsarlıkta yapıtlar üretirken, bir yandan da milyon dolarlar harcanarak düzenlenen mega-sergilerde sanatın içinde bulunduğu kuramsal ve kılgısal sorunlara yaklaşımlar ve çareler var mı, yok mu diye inceliyorlar.

Son yıllarda yapılan büyük uluslararası sergilerde dünya sanatçılarının ortak sorunlarını irdeleyen ve çözüm arayan bazı başlıklar kullanılıyor; ancak bu başlıklar altına sanatçılar kapsamlı araştırmalar sonucu yerleştirilmiyor. Araştırma, Batı galerileri, sanat merkezleri ve medyaların denetiminden kurtulamıyor, ve kolay ulaşılabilirlik, tanıtılabilirlik her zaman yeğleniyor. Batılı küratörler Batı-dışı sanat uzmanlarıyla işbirliğinden kaçıyor ve çoktan merkezlere yerleşmiş ve kendini tanıtmış Batı-dışı sanatçılarla işlerini görüyorlar. Sanat pazarını hoş tutmak zorunluğu da başkaldırıların, çatlak seslerin ve dikenli yolların uzağından geçiyor.

Bu ayrıntılı soruların/sorunların tepesinde de dünyayı yeniden kutuplara bölmeye hazır başlıklar bekliyor. Batı ve Batı-dışı arasında bir yandan yeni diyalog ve iletişim olanaklarından söz edilirken, bir yandan da "din" yeni bir ayrım olarak belirginleşiyor. Bu yeni uçurumun adının "İslam" olduğu biliniyor. 1995'deki Venedik Bienali'nin küratörü Jean Clair'in Artforum Nisan 1995 ve Documenta Kassel küratörü Catherine David'in Artforum Haziran 1997'de yayımlanan söyleşilerinde bu ayrımın açıkça dile getirildiği izlendi. Bu iki küratörün de Fransız olması işi daha da garip kılıyor; kendi ülkelerinin çağdaş düşünürlerinin "ayrımcılık" karşıtı çabalarından hiç pay almamışlar... Düzenledikleri sergiler, yüzyılın sonunda dünya sanatının durumunu saptamak gibi ciddi bir sav içeriyor; dolayısıyla denetleyici, belirleyici ve yetkin bir tavır ortaya koyuyordu. Batı-dışı ülkelerin, özellikle de nüfusunun çoğunluğu Müslüman olanların dünya çağdaş sanat gelişmeleri dışında kaldığı savı yalnız söyleşilerde de kalmıyor, sergi uygulamalarında da pekiştiriliyor. Catherine David'in 4. İstanbul

Bienali sırasında İstanbul'a geldiği biliniyor. Bienal sergilerinin bir kapısından girip öteki kapısından hızla çıktıktan sonra, Documenta Kassel'e davet edecek sanatçı ve düşünür bulamamış; bu etkinlikte Türkiye yoktu, ama Asya ve Afrika kıtalarından da kimseler yoktu...

Türkiye'den Serhat Kiraz ve İnci Eviner'in katıldığı *Modernlikler ve Bellekler - İslam Ülkelerinden Çağdaş Sanat* sergisi, 47. Venedik Bienali'nde böyle bir zemine oturtulmak üzere düzenlendi. Sergiye diğer ülkelerden Anusapati, Hendrawan Riyanto, Setiawan Sabana (Endonezya), Zahoor Akhlaq, Silvat Aziz (Pakistan), Farid Belkahia (Fas), Abdoulaye Konate (Mali), Rashid Kuraichi (Cezayir), Hassan Musa (Sudan), Adel El Siwi (Mısır), Zulkifli Yusoff (Malezya) katıldı.

The Rockefeller Foundation'ın önderliğinde 1994'den bu yana yapılan toplantılarda, İslam dünyasında kültürlerarası bir iletişim kurulması ve çağdaş sanat yapıtları yoluyla kültürel çoğulculuğun vurgulanması amacıyla bir sergi düzenlemenin etkin bir tanıtım olacağına karar verilmişti. Paris (1995), İstanbul (1996), Jakarta (1996), New York (1996) ve Venedik'te (1997) yapılan küratörler toplantılarında bu serginin, sanatın çağdaş estetiği, deneyimleri ve ölçütlerinde odaklanan, çerçevesi çizilmiş araştırmalara dayanılarak oluşturulmasına özen gösterildi.

Brahim Alaoui (Fransa), Pia Ailisjahbana (Endonezya), Suhail Bisharat (Ürdün), Clifford Channin (ABD), Salima Hashimi (Pakistan), Salah M. Hassan (Sudan), Hasan Uddin Khan (Pakistan), Beral Madra (Türkiye), Toety Herathy (Endonezya), A.D. Pirous (Endonezya)'dan oluşan bir küratör grubu tarafından düzenlenen serginin sponsorları The Rockefeller Foundation, Afrique en Creations (Paris), Institut du Monde Arabe (Paris), Jordan Royal Society of Fine Arts ve Türk Sigorta ve Reasürans Şirketleri'nden Oyak, Başak, Güneş, Anadolu Hayat, Destek Reasürans, Commercial Union'dan oluştu.

47. Venedik Bienali katalogunda yer alan serginin yeri Venedik'te Academia'da Rio Terra Antonio Foscarini sokağında ilk kez sergi yeri olarak kullanılan bir manastırdaki Zenobio Enstitüsü'ne ait ortası avlulu bir yapı. Eskiden matbaa olarak kullanılan bu bölüm Zenobio Enstitüsü müdürü mimar Michael Carapetian tarafından onarıldı; o ve eşi Stella Ohanian serginin lojistiğini üstlendi. Basın ve halkla ilişkiler ise Guggenheim müzesi müdürü Philip Rylands'ın eşi Jane Rylands tarafından yürütüldü.

Bu serginin Venedik'te yapılması, bilinçli sanat izleyicisine alışılmışın dışında bir karşılaştırma ve bilgilenme olanağı verdi. Giardini di Castello'da ve kent içindeki sergilerin büyük bir bölümü bienalin geleneğine uygun olarak ulusal kimlikleri vurgularken, bu sergi çokuluslu işbirliğini savunarak, sanatçıların ülke kimliklerini öne çıkarmayarak, tam tersine kültür kaynaklarına öncelik vererek, yeni olmasa bile bir model öneriyordu. Bu modeli kısaca özetlersek, farklılıklar arasında uzlaşma, dayanışma ve işbirliği, Batı'dan gelen desteğin bağımlılık ve denetim oluşturmadan kullanılması, ülkelerin güncel siyasetlerinin müdahalesine izin verilmemesi, uzman potansiyelinin yerinde ve doğru kullanılması gibi özellikler içerdiğini söyleyebiliriz.

Venedik Bienali her ne kadar ulusal kimliklere ilişkin tanıtımların yapıldığı bir sisteme sahipse de, bunun yanında çokültürlülüğün savunulduğu sergilerin de yapılmasına açık bir yer. Batı'nın 20. yüzyıl sanat egemenliğinin ister istemez bütün sergilerin ana temasını oluşturmasının önüne geçilemez; üretimin ciddiyeti ve ağırlığı, birbiri ardından gerçekleşen köktenci değişimler içeren sanat akımlarının varlığı, batılı sanatçıların içinde yaşadıkları kurulu düzenlere karşı verdikleri savaş, Marksist bakış açılarının sanat yapıtları yoluyla ifade edilmesi gibi gerçekler bu davranışı haklı kılmaktadır. Bu açıdan Batı bienallerinin tavır değiştirmelerini beklemek yerine, o bienallerin içinde Batı-dışı bakış açılarının ve kavramlarının yenileştirici ve iyileştirici önerilerle sokulması akılcı bir yoldur. Öngörülen koşul, bu tür etkinliklerin Batı-dışı sanat odakları tarafından hazırlanması ve sunulmasıdır. Bu sergi, en azından bu tür bir uygulamanın geçekleşebileceğini göstermiştir.

Sergi kataloğunda küratörlerin ortak bildirisi, serginin amacı ve ilkeleri konusunda aydınlatıcı bilgiler içeriyor:

"İslam dünyası kapsamında sanatçılar Endonezya'dan Kanada'ya kadar her yerde çalışıyor, modernlik sürecini gelenekler ve bellekler, toplumsal ve çevresel sorunlar, çelişkiler ve değişimler bağlamında sorguluyor ve giderek tekdüzeleşen bir dünya içinde sınırları zorluyor.

Modernlikler ve Bellekler sergisi için on üç sanatçı, bireysel yetkinlikleri açısından olduğu kadar, serginin bütünündeki konumları açısından da seçildi. Sergi herhangi bir bölgeyi, ülkeyi ya da sanatsal üretimi temsil etmediği gibi, ayrıntılı bir sanat gösterisi olma savını da taşımıyor. Yapıtlar,

Müslüman toplumlardaki çoğulculuk ve buna bağlı kültürel dışavurumların yarattığı etkileşimin bir kesiti olarak sunuluyor. Serginin küratörleri olan bizler çeşitli çevrelerden ve ülkelerden geliyoruz ve 1994'den bu yana İslam ülkelerinde yaşayan sanatçıların yapıtlarını inceliyoruz. Günümüz sanat üretiminin ve içerdiği bakış açılarının çeşitliliği ve ayrılığının tek bir küratör tarafından algılanmasının ve sorgulanmasının olanaksızlığını göz önünde bulundurarak ve uzmanlığın gerektirdiği sahip çıkma özelliğini de bir yana bırakarak, belirli bir uzlaşmayla oluşmuş bir işbirliği içinde bu sergiyi gerçekleştirmeyi öngördük. Bu yol bizi başka türlü elde edemeyeceğimiz karmaşık ve zengin bir bilgi ve ifade alanına soktu. Çoğulculuk kavramı ve aynı anda var olabilen modernlikler ve belleklerin yarattığı kültürlerarası etkileşim, farklı toplum kesitlerinin anlamlı bir alışveriş olanağına sahip olduklarını gösteriyordu ve biz de bunu öne çıkardık. Yaptığımız çalışma, Müslüman toplumlardaki ikilemleri ve savunmaları ve bunların yapıtlara yansımalarını eleştirel bir yaklaşımla ele aldı. Bu sergiyle yeni bir anlaşılma/anlaşma alanı açıldığına, eğer bir diyalog başlıyorsa, bunun yalnız Müslümanlar ve ötekiler arasında değil, farklı Müslüman toplumlar arasında da başlaması gerektiğine inanıyoruz."

Eylül 1997, Arredamento Dekorasyon Dergisi

48. VENEDİK BİENALİ

1999

Yeni Venedik Bienali

Dünyanın en eski ve en kapsamlı uluslararası görsel sanatlar sergisi olan Venedik Bienali, bu yıl "Yeni Venedik Bienali" olarak tanıtıldı. Bunun nedenlerini anlatmadan, 2000 yılı öncesindeki son bienal olmasına karşın, bu bienalde bir "yüzyıl sonu özeti" yapılmamasının son derece rahatlatıcı olduğunu söylemek gerekir. Günümüz sanatı, yaşamla çok iç içe geçmiş durumda, ama sanatçılar, hangi biçimde olursa olsun, dünyanın değişeceğini, güzelleşeceğini ya da tam tersine batacağını ileri sürerek, belirleyici ve yetkili bir konumda olmak istemiyorlar; daha çok, siyasal ve ekonomik gelişmelere bir direniş biçimi olarak görülebilecek bir tarafsızlık ve izleyiciyi gereğinden çok yönlendirmemeye dayalı bir yöntem izlemeyi yeğliyorlar.

Bienalin iki yıl (1999 ve 2001) küratörlüğünü üstlenen Harald Szeemann'ın bienal kataloğunun ilk sayfasındaki metni ve dergilere verdiği röportajlar da, bu durumu doğrular biçimde saltık, kalıplaşmış, yetkeci değerlendirmelerden uzak. Szeemann, katalog metninde yalnız kendi düzenlediği sergide yer alan yapıtlar hakkındaki düşüncelerini birer tümceyle anlatmış; hangi tümcenin hangi yapıta ait olduğunu anlamak için, yapıtların hangi sıraya göre gezilmesi gerektiğini bilmek gerekiyor; örneğin ilk yapıt, Giardini'nin bahçesindeki Max Neuhaus'a ait bir ses enstalasyonu. Bu, şimdiye değin yazılmış en "mütevazı" görünen ama bir o kadar da ağırlığı olan bir metin. Birkaç örnek vermek gerekirse: "bir sestir" (Max Neuhaus); "bir kehanettir" (James Lee Byars); "bir kitle iletişim aracı heykelidir" (Wang Du); "bir yüzen uçan halıdır" (Lori Hersberger)...

Venedik Bienali'nin "yeni" olarak tanıtılması, daha çok yıllardır bu bienale katılan/katılamayan ülkeler sorunuyla ilgili; sonunda bienal yönetimi de bardağın taştığını anladı. Yapılan yeniliklerin başında, Giardini di Castello'nun arkasındaki Arsenale'nin (Artiglerie, Tese, Gaggiandre,

Corderie denilen binalar) bienal kapsamına alınarak, pavyonu olmayan ülkelere de saygın yerler verilmesi geliyor. İkinci yenilik de, genelde bienallere bir yığın şeyi çağrıştıran, ama gerçekte sergilenen şeylerle hiç ilgisi olmayan bir başlık konulmasıyla ilgili. *Apertutto (Her şeye Açık)*, bu "mış gibi" duruma bir açıklık getiriyor. Günümüz sanatının, kolaylıkla bir başlık altında toplanamayacak çeşitlilikteki üretimine, biçim ve estetiğine olduğu kadar, küresellik söylemine de sadık kalan "gerçekçi" ve "namuslu" bir başlık! Kanımca, Szeemann son yıllarda sergi başlıkları ile sergi içerikleri arasındaki çelişki ve boşluğa gönderme yaparak, sürmekte olan anlamsızlığa bir nokta koyuyor ve küratörlerin piri olarak, herkese yerinde bir çalım atıyor. Üçüncü yenilik ise, bienal yönetiminin özerkliği, kurulan vakfın başında tek bir yetkilinin olması ve kentin kurumları arasındaki sıkı işbirliği. Bundan önceki bienaller devletin yönetimindeydi ve işi bürokratlar yürütüyordu. Kentin resmi ve özel kurumlarının bienalle arasının barışık olmadığı belirgindi; bürokratik işlemlerin ikiye katlanması, bienal alanının yalıtılmışlığı, hizmetlerin eksikliği sorun yaratıyordu. Bu kez, Venedik Mimari ve Doğal Miras Üst Kurulu, Hazine, Deniz Kuvvetleri, Venedik Belediyesi ve Cini Vakfi, bienal yönetimiyle birlikte çalışmış ve bunun etkileri açıkça görülüyor.

Bu yenilikler biçime ilişkin. Her ne kadar Szeemann, daha genç ve kadınların daha çok olduğu bir bienal yaptığını söylüyor ve bunları bir yenilik gibi ortaya koyuyorsa da, sanatçıların doğum tarihleri bunu doğrulamıyor. Öte yandan, kadın sanatçıların sayısında da görece bir fazlalık yoktu! Ayrıca görünürde içerikle ilgili bir yenilik de yoktu; belki Szeemann bir sonraki bienale saklıyor yenilikleri...

Harald Szeemann, yaklaşık 100 sanatçı seçmiş; bunların büyük bir bölümü Avrupalı ve ABD'li; 15 kadar Çinli sanatçı olmasına karşın Ortadoğu ve Afrika'dan çok az sanatçı var. Ghada Amer, Mısırlı bir sanatçı, ama daha çok Fransa'da yaşıyor, Kutluğ Ataman Türkiye'den tek sanatçı olarak dikkati çekiyor, İran asıllı Shirin Neshat ise, 90'lı yıllarda bu tür sergilerin değişmez adı oldu...

Bu bir rastlantı mı, yoksa Szeemann izlemediği, bilgi sahibi olmadığı ülkelerin sanatçılarını çağırıp, riske girmek istemedi mi? Evet, riske girmek istemiyor; yine bir söyleşide (Artpress 247, Haziran 99) Afrika'yı hiç incelemediğini, Johannesburg Bienali'ne gitmediğini söylüyor ve ekliyor : "Yine de bir Mısırlı sanatçı davet ettim (Ghada Amer)". Szeemann,

kendinden öncekiler (Jean Clair, Bonito Oliva, Celant) gibi davranıyor ve Venedik Bienali'ni bir "gelişmiş kültürler forumu" olarak korumayı sürdürüyor. Nitekim Artforum'daki (Mayıs 1999) söyleşisinde: "Her yıl Venedik Bienali üstündeki baskılar artıyor, bütün o milletler ve etnik gruplar kültürel kimliklerini, milli vicdanlarını ya da her neleri varsa göstermek için bir platform arıyorlar. Bu hem dokunaklı hem de ürkütücü; sonuçta da sanatsal olmaktan çok psikolojik olarak daha ilginç oluyor. Birinci dünya ve üçüncü dünya arasında, Giardini'de pavyonu olanlar ve olmayanlar arasında bir sorun var" diyor ve sonra da "bizler kültür toplumlarıyız, iki tarafi da yargılamayız, biz sanatçı gösteririz, belki bu bir çözümdür, belki de değildir" diye ekliyor. Szeemann'ın ülke pavyonlarındaki bürokratik ve güdümlü seçimlere tahammül edemeyeceği çok açık, ama düşüncelerinin arkasında paslanmış bir "üçüncü dünya" imgesinin olmadığına inanmak da güç. Szeemann, sanatçı psikolojisini çok iyi biliyor; sanatçının gizlese bile amacının ne biçimde olursa olsun sergilemek olduğunu, bir yapıtın "müzeleşmiş" bir ortamda sergilenmedikçe herhangi bir etkisi olmadığını düşünüyor. Öte yandan, aynı söyleşide, genç sanatçıların kentten kente, sergiden sergiye koşan "küresel sanat yatırımcıları" olduğunu, bunun da "merkez" düşüncesini tümüyle yıktığını belirtiyor.

Szeemann'ın sergisinde, İtalyan küratörlerde pek rastlanmayan bir Batı Avrupa düzeni ve ussallığı vardı; sergilerin yerleştirme düzeninden, korunmasına kadar her ayrıntıda belirgin olan bir düzen ve ussallık... Bu da, yüzyılın son çeyreğinde de Avrupa'nın dünya kültürünü ve sanatını belirleyen bir güç olarak kalmasını sağlayan, en ilginç, en doğurgan, en unutulmaz sergilerini düzenlemiş bir küratörden beklenen bir şey...

Szeemann'ın sergisinde önceki bienallerde rastlanmayan bir "sanatçıya saygı duyma" boyutu da vardı; herkese eşite yakın yer verilmesi, yapıtların niteliklerinin yüksekliği gibi... Daha da önemlisi Szeemann'ın sergisinde, önemli yapıtlar üretmiş, ama sanat medyaları tarafından değeri bilinmemiş, geride bırakılmış sanatçılar vardı; bu onun, sınırlarını çizdiği bir alanda, gerçek anlamda "araştırmacı" bir küratör olduğunu gösteriyordu.

Szeemann'ın sergisinde yaşlı, orta ve genç kuşak sanatçılar dengeli olarak seçilmişti; yaşlı kuşak daha çok kendisinin sanki "olmazsa olmaz" dediği sanatçılardan oluşuyordu. Bu bağlamda, Louise Bourgeois (1911) ve Bruce Nauman'a (1941) zaten yaşam boyunca başarılarından dolayı Altın

Aslan ödülü verildi. Dieter Roth (1930-1998) ve Martin Kippenberger (1953-1997) Almanya'da değerleri öldükten sonra daha çok anlaşılan sanatçılardı; ikisi de gösterişsiz yaşadı, sanat pazarının gözdesi olmadı... 124 monitörden oluşan *Soloscenes (Solo Sahneler)* başlıklı enstalasyon, Dieter Roth'u günün 24 saati görüntülüyor. Fluxus sanatçısı olan Roth, bu video enstalasyon ile yaşamının son ve en çarpıcı yapıtını bırakıyor dünyaya. Onu, iki - üç yıllık bir alkolik yaşamdan sonra, İzlanda'da ve Basel'deki iyileşme döneminde gösteren videolar, ticari TV'ler için üretilen ve insanın gündelik yaşamına ilişkin olduğu söylenen simülasyonlara karşı duyduğu tepkinin bir sonucu olarak üretilmiş. Beuys sonrasında, onun mirasının kalıntıları arasında dolaşan sanatçılar içinde alaycılığı, yıkıcılığı ve sivriliği ile dikkati çeken 1953 doğumlu Martin Kippenberger 1997'de erken yaşta öldüğünde, üretiminin köktenciliğine karşın yeterince ilgi görmemişti. Aynı şey 1935 doğumlu Dieter Appelt için de söylenebilir. Harald Szeemann, Kiefer, Polke, Richter gibi sanatçıların gölgesinde kalan bu Alman sanatçıları sergisinin başköşesine yerleştirerek bir şeyler söylemek istiyor; örneğin sanatın/sanatçının görüntüsünden çok, özüne bakmak gerektiğini... 1941 doğumlu Bruce Nauman için değil ama, 1940 doğumlu Jimmie Durham için de durum aynı. Nauman daha ilk günden uluslararası sanat gündeminin gözdesi oldu; öte yandan, "görsel sanatta metaforun kullanılmasına karşıyım, çünkü metafor görsel sanatı çeviri gerektiren bir mesaja dönüştürüyor" diyen ve 5. İstanbul Bienali'nde fark edilmesi güç olan gösterişsiz yapıtlar yapan Durham ise, ancak son yıllarda sergi listelerine girdi. Nauman, gövdeye ilişkin en ince ayrıntıların ve devinimlerin en yakından ve en yavaş çekimlerini içeren 1994'de üretilmiş bir videoyla temsil ediliyordu; bir Nauman klasiğiyle... James Lee Byars'ın *Delfi'nin Eğiren Kehaneti* adlı dev altın küpü, yine bu hiç ödün vermemiş Fluxus sanatçısını anma uğruna, pavyonun kubbeli giriş salonunda yer alıyordu. Byars, bir şaman gibiydi, bir "altın nesne" ustasıydı, kendisi kapkara giyinirdi ve meditatif performanslarıyla ünlüydü. Bu küp, dünyanın yedi harikasından biri gibi duruyor ve Avrupalının Doğu'nun Altını'na özlemini nesnelleştiriyordu.

Szeemann'ın sergisinde Katharina Sieverding, Katharina Fritsch, Louise Bourgeois, Jenny Holzer gibi, postmodern feminist sanatın önde gelen kadın sanatçıları vardı; bunların arasında Pipilotti Rist, Ann-Sofi Siden, Monica Bonvicini gibi parlamakta olan yıldızlar ve Shirin Neshat ve Ghada Amer gibi çoktandır Batı'da yaşayan ve "cesur yürek" ya da "başkaldıran" olarak değerlendirilen doğulu kadınlar serpiştirilmişti. Szeemann, kadın

sanatçı konusunda bir yenilik ve araştırma sunmuyor; hazır olanla yetiniyordu.

Dijital imgeleri anıtsal fotoğraflara dönüştüren Alman sanatçı Katharina Sieverding 70'li yıllardan bu yana fotoğrafı feminist ve siyasal manifestolarının bir aracı olarak kullanıyor. Bir önceki bienalde Alman Pavyonu'nda yer alan Sieverding'in 1977'de ürettiği *Büyük Ak Yol-Yordam Karaya Dönüşüyor* ve 1979'da ürettiği *Bütün Dünyada Dostlarımız Var* başlıklı fotoğrafların dijital baskıları yer alıyordu; bu fotoğrafların şaşırtıcı bir güncelliği var ve kuşkusuz bu nedenle sergileniyorlardı. Shirin Neshat'ın 1998 tarihli, doğulu bir erkek ve bir kadın şarkıcıyı karşılıklı iki ekranda gösteren *Fırtınalı* adlı videosu, köktendinciliğin kadın özgürlüğünü kısıtlaması üstüne kurguladığı dizilerden birisi. Neshat'ın bu dizileri batılı izleyiciyi çok etkiliyor. Benim gibi köktendinciliğe yakın yaşayanlar, ya da onun içinde yaşayanlar için o denli sarsıcı değil, çünkü Neshat'ın tanımladığı kadınların gerçek yaşamında videolarındaki "şiirsellik" ve "romantizm" izi yok; onun yerine derin bir "bilgisizlik" ve "umutsuzluk" var. Ghada Amer, Neshat gibi, 4. İstanbul Bienali'ne katılmıştı ve tual üstüne figürlü işlemeleriyle tanınıyor; bu işlemeler kadını "özel ve kapalı mekânda" kendi kendine cinsel zevkleri tadarken gösteriyor. Bilgisayarlı bir işleme makinesiyle yapılmış figürler, sonuçta karmaşık bir motif dokusu oluşturuyor. Örtünmenin altındaki yaşantının örtülmüş bir dille dışavurumu... İsveçli sanatçı Ann-Sofi Siden'in bir otelin çarşaf, havlu, temizlik malzemesi deposunu gösteren yerleştirmesi izleyicilerin ilgisini çekiyordu; çünkü çarşaflar arasına küçük monitörler yerleştirilmişti ve bu monitörlerde otel odalarını gizlice gözetleyen kameraların çektiği videolar görünüyordu. Daha önce Sophie Calle'ın gündeme getirdiği "otel odalarını gözetleme" eyleminin bir türü...

Szeemann'ın yapıtlar arasında estetik ve kavramsal ilişki kurma yeteneğinin en iyi örneği Sigmar Polke, Franz Gertsch ve Yang Shaobin'in resimlerinin aynı salonda asılmış olmalarıydı. Polke'nin *Meryem'in Görünmesi* iki renkli tramlı soyut figüratif bir resim; Hıristiyanlık ikonografisinin postmodern bir yorumu olmaktan öte, Avrupa resminin nasıl son kertede yapısöküme uğradığını gösterirken, Franz Gertsch'in *Silvia* (portre) ve *Karasu II* (manzara) resimleri de portre ve manzaranın hangi koşullarda sürdürülebildiğini gösteriyordu. Sanatçı elinin, bütün yapay imge üreten aygıtların önüne geçerek, onlardan daha ince ve ayrıntılı bir imge yaratması... Çin'deki toplumsal gerçekçiliğin örnekleri olan

Shaobin'in resimleri de, Batı'nın Çin'deki etkilerinin günümüzdeki görüntülerinin kanıtı olarak bu Avrupa resmi serüvenine eklemlendiriliyor. Shaobin'in resimlerinin Çinli bir sanatçı tarafından yapıldığına işaret eden özel bir şey yok bu resimlerde. Szeemann'ın, Avrupa'da Çin'e karşı duyulan ilginin – ki bu ilginin ekonomik boyutunu unutmamak gerekir – bir uzantısı olarak çok sayıda Çinli sanatçıyı çağırması şaşırtıcı değil! Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra Rus sanatçıları gündeme gelmişti, şimdi de Çinli sanatçılar gündemde; Szeemann'ın sözleriyle "Mao'dan Deng'e bireysel özgürlüğün olmadığı bir ülkede, özgürlüğü düşleyerek sanat üreten sanatçılar"...

1939 doğumlu olmasına karşın, adı pek öne çıkmamış sanatçılardan birisi Richard Jackson'du ve *1000 Saat* adlı 1992'de yaptığı bir yerleştirmeyle dikkati çekiyordu. Sanatçının 5 yıllık çalışmasının ürünü olan bu yerleştirmenin elle üretilmiş 1000 adet saatten oluşturulmuş bir oda olması kuşkusuz önemli, ancak sanatçının "bir işçi" gibi, belli bir sistem ve disiplinle çalışarak bu yapıtı üretmiş olması, yani kapitalist düzen içinde bir üstyapı üyesi olarak değil, bir altyapı üyesi olarak yer alması, yapıtın başlığından da anlaşılacağı gibi, olağandışı bir davranış içindeki bir sanatçıyı gündeme getiriyor. Yerleştirmenin dıştan bir "konteyner" olarak görünmesi de küresel ekonomiyle ilişkilidir ve sanatçının ancak bu çerçevede çalışma olanağına sahip olduğuna işaret etmektedir.

Bienalde, insanın ilk görüşte nefesini kesen ve yüreğini hoplatan, ama hemen sonra, irdelemeye başlayınca derinliği olmadığı ortaya çıkan bir dizi iş vardı. Bu işler pahalı malzemelerle üretilmişti, Arsenale'nin dev mekânlarının nostaljik ortamında sergileniyordu, kimisini izleyici içeriye girmeden uzaktan görmek zorundaydı. Bunlar arasında en çok ilgi çekenler İsviçreli sanatçı Lori Hersberger'in sütunlarla çevrili bir tersanede, suyun üstüne yerleştirdiği küçük halılardan oluşmuş dev halı (katalogda belirtildiğine göre babası halı tüccarıymış), Koreli sanatçı Lee Bul'un Soho Guggenheim Müzesi'nde sergilenmiş *Cyborg* adlı tavandan asılı silikon-poliüretan heykelleri, Belçikalı sanatçı Wim Delvoye'nin Endonezya'da 11 ayda yaptırdığı tik ağacından oymalı *Çimento Kamyonu* (sanatçı, bir Nissan kamyonu taklidi olan bu yapıtın daha sonra küçük turistik heykelcik olarak pazara sürüldüğünü görmüş), Wolfgang Winter & Berthold Hörbelt'in 1997'den bu yana kurdukları bira kasasından ev/mekânlar, Katharina Fritsch'in 1992-93 tarihli kuyrukları arkadan bağlanarak dev bir top oluşturan bir dizi dev kara fareden oluşan *Kral Fare*'si, Stephan Huber'in

alçı heykeller biçiminde Alp Dağlarını ve mavi neon bir ışık biçiminde Po nehrini gösteren *Büyük Cennet* adlı yerleştirmesi, Serge Spitzer'in binlerce cam bardaktan oluşan yerleştirmesi, Chen Zhen'in 1998 tarihli tahta, demir, sandalye, yatak, deri, ip, çivi, taş vb. nesnelerle oluşturulmuş *Herkes İçin Elli Vuruş* başlıklı dev davulu, Chris Burden'in *Dört Köprü* adlı, dev köprü modellerinden oluşan yerleştirmesi ve nihayet, Paul Mc Carthy & Jason Rhoades ikilisinin *Pop-Factory* denilebilecek, renkli plastikler, makinalar, aletlerle dolu "sahte fabrika" yerleştirmesi. Görüldüğü gibi, tanımlamak için sürekli "dev" sıfatını kullanmak zorunda kalıyorum ve yerleştirmelerin bir şeyin "modeli" olduğunu belirtiyorum. Görkem, bolluk, gösteriş, anıtsallık, bu yerleştirmeleri belirgin bir doygunluğun eşiğine getiriyor ya da postmodernist süreçte sınırları aşan modernizmin baroklaşmasını izliyoruz... Öte yandan geri kalan her şey fotografik imge ya da video olarak karşımıza çıkıyor; ve yine o yönde de bir baroklaşmayla karşılaşıyoruz, bütün imgeler giderek büyüyor, mekânlaşıyor, ekrandan dışarıya taşmaya ve her şeyi kapsamaya çalışıyor. Bu büyüklük, kapsayıcılık, şaşılasılık durumu, sanatçının/sanat yapıtının/küratörün kapitalizmin "alabilirlik" (kapasite) ölçütleriyle yarışmakta olduğunun işareti mi? Gibson-Graham'ın belirttiği gibi, "ne denli farklı olursak olalım, Marksist, post-Marksist, *essentialist* ya da *anti-essentialist*, modern ya da postmodern, çoğumuz bir yerde bizi küçük gösteren büyük bir şey içinde yaşadığımızı kabul ediyoruz, bu da, küresel ya da ulusal, bütün değişimden yana eylemlerimizin sonuçsuz kalabildiği bir durum."*

Bienaldeki ulusal pavyonların büyük bir bölümü, Szeemann'ın bu görkemli yapıtlarla bezenmiş sergisi yanında oldukça sönük kalıyor ve her zaman olduğu gibi, çoğu, acaba neden bu sanatçı seçilmiş, sorusunu sorduruyordu!

Arjantin, Venedik Bienali'ne 1901'den bu yana katılmış; bu kez siyasal göndermeli işlerle ve kalabalık bir grupla varlık gösteriyordu.

Uluslararası sanat ortamında, küratörlerin bir film ve sahne yönetmeni gibi çalıştıkları, her sergiyi tümel bir sanat yapıtı gibi ele aldıkları, çok farklı yapıtlar arasında ilişkiler kurarak bunları dramatikleştirdikleri, sonuçta sanatçıdan ve yapıttan çok ortaya çıkan serginin bir etki bıraktığı tartışılıyor. Bu tartışma başlar başlamaz küratörün de nitelikleri gündeme geliyor. Küratörün yaratıcılığı yanında, sanata yatırım yapan odaklarla ilişkileri de önem kazanıyor; küratör bir sanatçı kadar yaratıcı mı, yatırım

odaklarına ödün veriyor mu, gibi sorular... Bunlar, sanat pazarı ile organik bağı olan merkezlerin sorunudur; çünkü ticari galeriler, koleksiyoncular ve sponsorlarla bu küratörler arasındaki ilişki ağı pekişmektedir; bundan da öte devlet ve yerel yönetimlerin sanat kurumları da bu etki alanı içine girmektedir, çünkü bu kurumlar da özel sektörün sanat yatırımına muhtaçtır. Küratör ne kadar "ben sanat pazarının dışındayım" derse desin, er geç bu ekonomik gücün etkisinde kalmaktadır. Ticari, kuramsal, sanatsal değerlerin ister istemez birbirine karıştığı bu ilişki ağı, 90'lı yılların başından bu yana gücünü kendi merkezleri dışına taşırıyor; kendine gelişmekte olan ülkelerde yeni alanlar açmaya çalışıyor. Johannesburg, Kwangju, Havana, İstanbul Bienalleri bu alanlardan birkaçıdır. Bu bienallerin kendi söylemleri/eylemleri ile dünya sanat ortamına seslendiklerini söylemek saflıktır. Kendi alanında bağımsız/özerk/özgür olmak isteyen sanatçılar vardır kuşkusuz; o sanatçıların yapmaları gereken şey güç alanlarından gelen küratörlerin söylemlerini/kuramlarını sorgulamaktır. İstanbul örneğinde gördüğümüz gibi, küratörler, içine girdikleri sanat ortamıyla yakın/sıcak ilişki kurmaktan kaçarken, aslında bu tür bir sorgulamaya muhatap olmaktan kaçıyorlar. İstanbul Bienali'ni bir küratör "post-oryantalist" yaklaşımla, sonraki iki küratör "hümanist" yaklaşımla kurguluyor.

Oysa, tartışılmayan, sorgulanmayan tam da sergi yapımcılarının yetke ve iktidarlarını pekiştiren pazar süreçleri... Gelişmekte olan ülkelerde kalkınmacı/liberal ideolojiler, kalkınma adına, sermaye birikimi adına, uluslararası sermayenin o ülkelere girmesini büyük bir heyecanla destekler. Uluslararası sermaye hangi koşullarla gelirse gelsin, son kertede sermaye sermayedir. Oysa eğer sermaye sermaye ise her türlü sermaye aynı şekilde sorgulanmalı, kısıtlanmalı ve toplumsal dokunun denetimine alınmalıdır. Ancak uluslararası sermaye denetlenemez, çünkü uluslararası sermayenin çeper ülkelere yönelmesinin öncelikli nedeni bu tarz toplumsal yapılarda sorgulanmanın olmayacağı beklentisidir. Üstüne üstlük sermayenin çeper ülkelere yönelme olasılığının varlığı bile, bir tehdit unsuru oluşturarak, merkez ülkelerde sermayenin sorgulamalara karşı daha dirençli olmasını sağlar.

Bu yapısal iktisadi süreçlerin sanat pazarıyla olan karmaşık ve girift ilişkilerini incelemek, sorgulamak ve yapısökümüne uğratmak gerekmektedir. İstanbul gibi çeper-sonrası bir yerel merkezin bienali, merkezin bienallerinden farklı olarak 'hümanist' sergi yapımcılarını birer

tüketim ürünü olarak vitrine almak yerine, serbest sermaye dolaşımının toplumsal dokuları yırtan etkilerini, vitrinin kendisini, sanatın tüketim kültürüyle eklenme süreçlerini, sergi yapımcılarının vıcık vıcık hümanizm kokan 'yazarlık' *(author)* iddialarını sorgulaması gerekir. Sanatçı isimlerinin birer "marka"ya dönüştüğü günümüzde bu sürece direnebilmenin olası bir yolu, yüzünü yıldız – ve kahraman – sanatçılara değil, isimsiz sanatçıların taşıdığı söylemlere dönmüş bir sanat ortamına doğru yelken açmaktır.

* J. K. Gibson-Graham, *The End of Capitalism (as we knew it): A Feminist Critique of Political Economy*, Blackwell Publishers, Oxford, 1997, s. 253.

49. VENEDİK BİENALİ

2001

İnsanlık Yaylası'nda İmaj ve Metafor Rekabeti

Torino, Londra, Paris, Madrid ve Atina'da yayımlanan Il Giornale dell'Arte'nin[1] (Sanat Gazetesi) 3 Haziran tarihli Pazar ekinin kapağında, 49. Venedik Bienali küratörü Harald Szeemann'ın bir portresi yer aldı. Szeemann, başındaki *"vernissage"* (sergi açılışı) sözcüğünden oluşan kızıl halesiyle, kendisine bir "dahi" dedirtecek ışıltılı bakışlarıyla ve "kutsal işaret" çağrıştıran el hareketleriyle bir "aziz" gibi küresel sanat ortamına bakıyor. Nitekim, Szeemann'ın kendine özgü bir seçimle düzenlediği Arsenale sergisindeki 1967 Tel Aviv doğumlu Eliezer Sonnenschein adlı sanatçı *Port 2001 (Liman 2001)* başlıklı yapıtında sanat sisteminin eğitimden başlayıp büyük sergilere kadar uzanan görsel ve metinsel bir dökümünü çıkarmış ve sonunda bu dökümü *The Saint System (Azizlik Sistemi)* ile bitirmiş. Yapıtın görsel malzemesi bilgisayardaki hazır imgelerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş tekno-naif görüntüler; burada sanat sistemi limandan limana gezen bir gemi olarak gösteriliyor. Ortadoğu'nun kanlı bunalımları içinde yaşayan bir sanatçının, sistemin içinde olmak ve sistemi eleştirmek arasındaki konumuna mizahçı bir yorum...

Ne ki, Szeemann'ın muzip gülümseyişi onun bir azizden çok bir şeytan olduğunu ima ediyor. 2001 yılının bu ilk küresel sanat sergisinin altyapısını oluşturan ilişkiler ağına, bir aziz iyimserliği ve yumuşaklığıyla egemen olmak olası değil. Bienal bütün yapısıyla sanat yapıtının, galeriler, aracılar, koleksiyoncular, resmi ve özel müze ve diğer kurumlar, küratörler, çokuluslu taşımacılık ve sigorta şirketleri arasında hareket eden bir mal olduğunu açıkça gösteriyor. Bu kuşkusuz "değerli" ve "çok yönlü" bir mal; bir yandan uluslararası yatırımcılığı ve müzayede ortamlarını besliyor, bir yandan kişi ve kurumların mal varlığını katlıyor. Bir yandan ait oldukları ülkelerin/şirketlerin kültür ve ekonomi gücünü simgeliyor, bir yandan da küresel şemsiyesi altında sürmekte olan batı-merkezciliğin etkin bir aracı olarak varlığını sürdürüyor. Üzülerek belirtmek gerekir ki, ne

denli güçlü olursa olsun, sanatçılar bu mega satrançta bir piyon gibi kalıyor; kuşkusuz aralarında "prensler" gibi yaşayanlar ve bu sanat sistemi azizlerine nazlarını geçirenler var, ama bu genel durumu değiştirmiyor.

Szeemann *Düşünce Yaylası* sergisi için 70'li ve 80'li yılların Joseph Beuys, Gerhard Richter, Cy Twombly, Alighiero Boetti, Mimmo Rotella, Marisa Merz, Niele Toroni, İlya Kabakov, Richard Serra, Helmuth Federle, Chris Burden gibi ağır toplarının yanında, 90'lı yılların Bill Viola, Jeff Wall, Gary Hill, Nedko Solakhov, Heimo Zobernig, Gavin Turk, Vanessa Beecroft gibi yıldızları ve onlarca yeni keşfedilmiş sanatçıyı seçmiş.

Arsenale'de, Joseph Beuys'un üç önemli işi de yer alıyordu: *Dağlarımı Görmek İstiyorum* (1950-71), *20. Yüzyıl Sonu* (1983) ve *Zeytintaşları* (1984). Sonuçta, 80'li yılların başında, "Adaletsizlik bütün piyasaların karakteridir. Bu, kapitalist sistemin ortadan kaldırılması gereken bir sonucudur. Ne ki, bunu yapacak bir yöntemimiz henüz yok. Özgürlük, insanın özgürlüğü için çalıştığını vurgulayan kapitalizmin dilinin ucundaki bir sözcüktür ki, buna hiç güven olmaz."[2] diyen Joseph Beuys'un mirası da bu sistemin içinde, giderek katlanan değeriyle dönüp duruyor.

Görünen o ki, günümüz sanatı, kuram/estetik/ahlak ve piyasa ikileminin yarattığı gerilim alanında besleniyor ve yeşeriyor...

Venedik Bienali'nin son durumunda çok açık bir biçimde iki sergi yöntemi uzlaşıyor ya da çatışıyor. Giardini di Castello'daki ve kentin palazzoları ve kiliselerine dağılmış ulusal pavyonlar geleneksel sistemi oluşturuyor. Ulusal pavyonlar bir sanat olimpiyatı yaratıyor; tıpkı olimpiyatlardaki gibi sistemi oluşturan bütün aktörler geçit töreni yapıyor, kültür ve turizm sanayi el ele çalışıyor. Genellikle bu olimpiyatta büyük bütçeli pavyonlar başarılı oluyor; yüz bin dolarlık bütçelerin milyon dolarlık bütçelerle yarış etmesi olanaksız; on binler hanesindeki bütçeler ise koşuya katılamıyorlar bile. 90'lı yılların başından bu yana Arsenale'de gerçekleştirilen *Aperto (Açık)*, *Apertutto (Her şeye Açık)* başlıklı sergiler ise, küratörlerin egemenliğinde küresel repertuardan seçimlerle düzenleniyor; başka bir deyişle, bu sergiler "ulusal kimlik" kavramını geçersiz sayıyor. Burada da küratörler, galeriler, müzeler, koleksiyoncular arası bir işbirliği kaçınılmaz oluyor. İşte bu ilişkinin hangi estetik ve ahlaki kurallara dayandığı konusunda kuşkular ve tartışmalar var... İşin içinde olanlar, sanatçı seçimlerinin "özgür" ve "bağımsız" yapıldığını, sanatçılar ve

küratörler arasında yoğun entelektüel ilişkinin varlığını savunurken, işin dışında olanlar (örneğin benim gibi) bu ilişkilerin piyasa aktörleri tarafından belirlendiğini ileri sürüyor.

Bienalde bu sistemi tartışmaya açan iki açık oturum vardı. İlki, Trieste Contemporanea[3] adlı sanat dergisinin Orta Avrupa Girişimi ve Venedik Güzel Sanatlar Akademisi ile birlikte düzenlediği *Orta ve Doğu Avrupa'da Sanat ve Kültürün Desteklenmesi* başlıklı açık oturumdu. Bu açık oturumda Venedik Bienali'nde ulusal pavyonların temsiliyet gücü, sanatın desteklenmesi konusunda özel, kamusal ve devlet kurumlarının değişen işlevi, küreselleşme ve kültürel kimliklerin korunması arasındaki çatışkı ve Avrupa Birliği'nin kültür ve sanat gelişmelerindeki rolü tartışıldı. Akademinin Aula Magna'sında 5 Haziran'da düzenlenen bu foruma katılım zayıftı, çünkü hemen herkes sergi yerinde binbir çeşit sorunla uğraşıyordu. Romanya'dan Ruxandra Balaci, Latvia'dan Helena Demekova, Estonia'dan Sirje Helme, Türkiye'den benim katıldığım bu açık oturumu Trieste Contemporanea başkanı Giuliana Carbi yönetti. Orta Avrupa Girişimi'ni icra komitesi başkanı Paul Hartig temsil etti. Pavyonların "ulusal" özelliğinin giderek önemini yitirdiği, Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinin zorlu bir geçiş dönemi yaşadığı ve siyasal gücün sanatı yönettiği dönemden kalan alışkanlıkların sürdüğü, kültürel kimliklerin sanat arenasında kendilerine uygun bir yer edinmek için savaştığı dile getirildi.

İkinci açıkoturum Wimbledon School of Art Research Center[4] ve Nuova Icona tarafından Audio Arts Magazine işbirliğiyle düzenlenmişti ve Giudecca'da bir tiyatro binasında yapıldı. Rastlantı mı, yoksa bu yılın *"in"* konusu mu bilemeyeceğim, ama tartışma yine bienaldeki ulusal pavyonlar hâlâ geçerli mi, bienalin genel kavramı gelecekte pavyonları da kapsamalı mı, bienal biraz sanat ticareti fuarına dönüştü mü, bienalde temsil edilmeyen kişi ve kuruluşlar için neler yapılabilir, bienal ulusal düzlemde görsel kültürün gelişmesine nasıl katkıda bulunabilir gibi konuları içeriyordu. İngilizlerin çoğunlukta olduğu salonda, en çok söz alan da İngilizler oldu; ancak bir süre sonra ana dilleri İngilizce olmayan katılımcılar, konuşmaları anlamadıklarını söylediler ve İngilizler konuşmalarına çeki düzen verdiler. Ulusal pavyonlar sürdürülsün, çünkü birçok ülke kendini ancak böyle temsil edebiliyor, ancak ülke adı altında katılım için para bulunabiliyor diyenler olduğu kadar, "ulusal sanat" diye bir şey kalmadığına göre ulusal pavyonların da işlevi bitmiştir, diyenler

oldu. Bienalin sanat pazarına dönüştüğü, yalnız parasal gücü olan ülkelerin görkemli sergiler yapabildikleri, yarışın haksız olduğu belirtildiği gibi, sanat piyasasının yararlarından da söz edildi. Bienalde az temsil edilen bir ülke olan Türkiye'nin temsilcisi olarak bana deneyimlerim soruldu. Pavyonların üstünde ulusların adı yazıldığını, ancak içeri girildiğinde sanatçıların dünyaya hitap ettiklerini ve ortak sorunları irdelediklerini ve "ülkemin kimliğini" temsil ediyorum diyen sanatçıya rastlanmadığını, dolayısıyla ulusal pavyonların yalnız ekonomik ve siyasal bir gücü temsil ettiğini söyledim. Bienale katılmak işinin de büyük ölçüde ilişki ve dayanışmaya bağlı olduğunu, resmi kanallardan gerçekleşen katılımların sağlıklı olmadığını belirttim. Açık oturuma biraz geç gelen Harald Szeemann ise, ülke pavyonlarının hâlâ çok yararlı olduğunu, birçok ülkenin ancak resmi yoldan bienale katılabildiğini, bu nedenle bu konuyu tartışmanın yararlı olmadığını söyledi ve "her bienalde bu konu açılır, ama şimdiye kadar değişen bir şey olmadı" dedi. *İnsanlık Platosu* başlığının bir konu olmadığını, bir "boyut" olduğunu, böylece çok farklı coğrafyalardan gelen sanatçıların kendilerine geniş bir ifade alanı bulduklarını, sözlerine ekledi.

Gerçekten de bu yıl bienale Yeni Zelanda, Estonya, Slovakya, Jamaika, Şili, Singapur gibi ülkeler ilk kez katılıyor, Hong Kong ve Tai Pei de "kent kimliği" olarak varlık gösteriyordu. Yeni gelenler kentin kilise ve saray olanaklarından yararlanıyor, ama yer bulamayanlar da, örneğin 14 Latin Amerika ülkesi gibi Treviso'da bir kültür merkezinde sergilemeyi yeğliyorlardı. 15 sanatçıyla en kalabalık ülke olan Ermenistan Cumhuriyeti en şanslı ülkelerden, çünkü San Lazarro adasındaki manastırın kapıları onlara her zaman açık. 65 ülkenin yer ve ifade olanakları buldukları doğru da, bütün bu gösterinin kimin dikkatini çektiği ve ne ölçüde etkili olduğu konusunda belirsizlik var... Dünya basını, medyası, galericiler, koleksiyoncular ve sanat uzmanları, sayısı yüzü aşkın sergiyi üç gün içinde gezip görmek durumundalar; hem de bunu Venedik'in *vaporetto* koşullarında yapmak zorundalar. Kuşkusuz, haber niteliği taşıdığına inandıkları görkemli pavyonlara öncelik tanıyorlar. Bu bağlamda içeriye ancak beş kişinin alındığı Almanya Pavyonu, İngiltere, Kanada, Fransa ve Japonya Pavyonları'nın önündeki kuyrukta en az bir saat beklemek gibi bir "işkence" de söz konusu. Geçmişte bu işkenceye katlanır ve bu pavyonları ne yapıp edip görürdüm, ancak bu kez bunu yapmadım ve Almanya, Kanada, Fransa pavyonlarını görmedim.

İngiltere'yi bu yıl 5. İstanbul Bienali'nde gördüğümüz Mark Wallinger

temsil ediyor. Desenler, üçboyutlu yapıtlar ve video projeksiyonlarla Wallinger, çok yönlü ve zengin bir üretim sunuyor. Girişte *Ecce Homo* başlıklı insan gövdesinden kalıp alınarak dökülmüş mermerleştirilmiş reçineden üretilmiş bir İsa yorumu izleyiciyi karşılıyor. Bu heykel daha önce Trafalgar Meydanı'ndaki büyük sütunun üstüne yerleştirilmiş ve tuhaf tepkilere neden olmuş. Pavyonun girişinde de oldukça kırılgan ve konu dışı gibi görünüyor. Wallinger'in *Kör İnanç* ve *Krallığın Eşiği* adlı videoları ise günlük yaşamın sıradanlığının kutsal/dinsel düzleme çıkarılmasının örnekleri. İlkinde kör bir adam Londra metrosunun *Angel* (Melek) İstasyonu'nda yukarı doğru çıkan yürüyen merdivenlerde aşağı doğru iniyor; St. John İncili'nin tersinden okunması görüntüye bir ayin havası veriyor. İkincisinde, Londra havaalanında uluslararası çıkış kapısından çıkanlar ağır çekimle gösterilirken Allegri'nin *Miserere*'si çalıyor. Bu videolar kaçınılmaz biçimde Bill Viola'nın iki bienal önce ABD Pavyonu'nda sergilediği videoları anımsattı. Hıristiyan izleyiciyi doyuma erdirecek, Hıristiyan olmayanları da bu dinin ağırlığı üstüne düşündürtecek görüntüler... Japonya Pavyonu'ndaki üç yapıttan en ilginci Masato Nakamura'nın Mc Donalds amblemi ile yaptığı düzenlemeydi; çokuluslu tüketim ekonomisi ile etkileyici bir hesaplaşma. Din olgusu, Rusya Pavyonu'nda Sergei Shutov tarafindan *Abakus* adlı, daha çok geniş izleyici kitlesi için çarpıcı sayılabilecek bir yerleştirmeyle vurgulanıyor. Salonda, çeşitli dillerde okunan tekdüze tınılı dualarla iki düzine kara giysili yüzleri görünmeyen adam secdeye yatıyor. Giysilerin insanı gizlemesi, kara olması, Tanrı önünde secdeye varmanın her dinde aynı olması, duaların tınısının benzerliğine yatırım yapan bu iş tiyatro ile yerleştirme arasındaki sınırda duruyor ve biraz Robert Wilson'un düzenlemelerini anımsatıyor. İspanya Pavyonu'nda da 5. İstanbul Bienali'nde görülen Ana Laura Aláez'in kadın fetişizmine karşı kadın özgürlüğü türünden videolu, magentalı, çivit mavili, cafcaflı, eglenceli, dekoratif, çok para dökülmüş bir işi yer alıyor. Girişte ise yine dekoratif bir avize karşılıyor izleyiciyi. Javier Perez, Venedik'in "cam" olgusunu bu yaklaşık 100 m²'lik habbe camdan oluşan dışbükey kubbeyle, abartarak kullanmış... Macaristan Pavyonu'nda izleyiciler Antal Lakner'in icat ettiği *fitness* gereçleriyle pasif bir vücut geliştirme oyununa çağrılıyor. Germano Celant'ın küratörlüğünü yaptığı Brezilya Pavyonu'nda Ernesto Neto'nun çorap naylonu, strofor ve elektrik mavisi ışıklı erotik mağarası da izleyicinin anlık hazlarını doyurucu nitelikte bir iş. Kore Pavyonu'nda Do-Ho Suh'un binlerce küçük çelik plakayı bir mozaik gibi döşeyerek oluşturduğu geleneksel giysi de, ilk bakışta bir kimlik metaforu gibi görünse de, malzeme ve emeğin etkisi daha

ağır basıyor ve yapıtı bir gösteriye dönüştürüyor.

Ne denli hoşgörülü ve iyimser olunsa, ne denli sanatçının tüketim kültürüne ve gösteri/eglence sanayinin saldırganlığına yenik düşmeyeceğine inanılsa da, pavyondan pavyona geçtikçe ve saydığım örneklere benzer işleri gördükçe, çağdaş sanatın karşısındaki güçlerle rekabet etme alanının daraldığı izlenimi uyanıyor bende. Buna karşın, derinden derine siyasal ve kültürel mesajlar içeren yapıtların rekabet şansının ne denli yüksek olduğu da gözden kaçmıyor. Her ne kadar video projeksiyonların büyük bir bölümü belgesel/video-klip/reality-show türünden sonuçlar veriyorsa da, kimi video yapıt da, bu metafor videodan başka hiçbir gereçle/teknikle ifade edilemez, dedirtiyor. Bunlardan birisi Gary Hill'in *Duvar Parçası* başlıklı tek kanallı video/ses yerleştirmesi. Saniyenin onda biri kadar zaman parçasında takım elbiseli bir erkek kendini duvara çarpıyor. Ses ise kısa tümcelerden oluşan, sonu gelmeyen bir konuşmadan ibaret; arada "üstesinden gelebilir miyim?", "bu ben değilim", "geldiği zaman bilecek miyim?", "süpersonik ve yaratık biriyim" gibi sözler ayırt ediliyor. Bill Viola'nın *Görünmeyenin Beşlisi* ve Mark Wallinger'in "büyük anlatılar" çağrıştıran videolarının tam karşısında duran, görüntü olarak en aza indirgenmiş bir varoluş/yokoluş yorumu. Bir diğeri, Stan Douglas'ın *Le Detroit* adlı 6 dakikalık 35 mm. film yerleştirmesi. Uzun dikdörtgen bir ekranda çift taraflı izlenen film Eleanor adlı bir siyah kadının, ABD ve Kanada'da polisler tarafından kullanılan ve halk arasında *"ghost car"* (hayalet araba) denilen Chevrolet ya da Ford marka bir arabada ve terkedilmiş bir evde bir şey aramasını konu ediyor. Detroit gibi yıkılmış bir sanayi ütopyasının gotik bir yorumu denilebilecek bu film, derin ve karanlık Amerika'yı işaret ediyor. Üçüncü video belki birçok izleyicinin fark etmeyeceği cinsten. Ekranda zayıf, beyaz bir insanın sırtı görülüyor ve bir süre sonra bir kırbacın şaklaması olduğu anlaşılan darbe sesleri sürüp gidiyor; sırt yavaş yavaş kızarıyor. İzleyiciyi şiddet, sado-mazoşizm ve ritüel arasında kararsız bırakan bu 4 dakikalık *Gökkuşağı* adlı video, 1977 Şangay doğumlu Xu Zhen'in. Londralı sanatçı Chris Cunningham'ın *Flex* adlı videosu, sert ve yeşil bir ışıkta atletik yapılı bir kadınla erkeğin sevişmesini ve dövüşmesini gösteriyor. Bir Âdem ve Havva yorumu olarak da nitelendirilebilir, kadın erkek ilişkisinin bir yapısökümü olarak da... 1976 Lizbon doğumlu João Onofre'nin *Casting* adlı videosu, bir model ajansında sıra bekleyen genç mankenlerle çekilmiş. Mankenler Rosselini'nin *Stromboli* filminde umutsuzca söylenen *"che io abbia la convenzione, la forza e il coraggio"* (inancım, gücüm ve cesaretim olduğu için)

sözlerini birer birer kamera karşısına gelerek kendi yorumlarıyla söylüyorlar. Her şeyin ürünün satılmasına ve imajın oluşmasına yönelik olduğu bir ortamda, her türlü olanakla nasıl oynandığını gösteren minimalist bir yaklaşım.

Bienalde bir dizi yapıtın "oda" ve "ev" kavramı üstüne kurgulanmış olması, sanırım benim gibi birçok kişinin de dikkatini çekmiştir. Bu dizi Beuys'un *Dağlarımı Görmek İstiyorum* adlı oda yerleştirmesiyle başlıyor. Almanya Pavyonu'nda Gregor Schneider, Çek Cumhuriyeti Pavyonu'nda Ilona Németh, Brezilya Pavyonu'nda Ernesto Neto, Giudecca'da Mike Nelson *(The Deliverance and Patience)*, *Düşünce Yaylası* sergisinde Eulàlia Valldosera ve Alexandra Ranner yaşam ve sınıf farklarını, eşya fetişizmini, özel ütopyaları, özel/kamusal ayrımını ya da ayrımsızlığını vurgulayan ev içi yerleştirmeleriyle nerdeyse bienal içinde konusu "ev" olan ayrı bir sergi oluşturuyorlar. Ev burada, simgesel düzende bütün çelişkilerin ve travmaların yoğunlaştığı yer olarak mı, yoksa kurulu düzenin çekirdeği olarak mı yer alıyor? Yalnız bu görüngü bile Marcel Duchamp'dan bu yana sanatın kıvrak zekâların, eşsiz estetik bilincin, aykırı tavırların ürünü olan bir çeşitlemeler dizisi olduğunu göstermiyor mu?

Bienal gibi uçsuz bucaksız sergilerin izleyicileri de çok farklı. Dört ay süren bienali ilk iki hafta dünya sanatını yöneten/yönlendiren kişi ve gruplar geziyor. İlk üç gün bu insanlar birilerini görmek, birilerine kendilerini göstermek için orada bulunuyorlar; çünkü onlar zaten bienalde sergilenen yapıtların büyük bir bölümünü daha önce galeriler ve müzelerde görmüş oluyorlar. Yapıt etiketlerindeki koleksiyoncu, galeri, müze adları bunun en basit kanıtı. Sanatçı da az çok bu kişilerin yapıtı hakkındaki düşüncelerini biliyor. Burada artık sorulması gereken soru şu: Sanatçı dört ay boyunca yapıtını izleyen o adsız izleyicinin ne düşündüğünü merak ediyor mu, etmiyor mu? Kanımca, kitlelerin ne düşündüğünü merak eden sanatçı sayısı giderek azalıyor, buna karşılık kitle de düşündüren sanattan çok eglendiren sanata yaklaşıyor ya da sanatın o yana doğru yönelmesine neden oluyor; başka bir deyişle bu çekişmede sanki kitle yavaş yavaş zafer kazanıyor...

Ne ki bu, kitleye yarar saglayan bir zafer gibi görünmüyor. Gerçi, sanatçıyı bir Sumo güreşçisiyle dövüşürken çekilmiş video stillerden oluşan yapıtın anlamı çok başka, ama Vadim Zakharov'un *Theology Conversation (Dinbilim Konuşması)* başlıklı yapıtına eklemlenen duvara yazılı bir metin,

sanki bienalde izleyicinin yaşayabileceği huzursuzluğu, tedirginliği, edilgenliği açıklıyor: YOU CAN FORGET ALL YOU CAN NEVER UNDERSTAND WHY WHEN YOU BEGIN YOU REMEMBER NOTHING AND WHEN YOU FINISH YOU UNDERSTAND NOTHING (Her şeyi unutabilirsin başladığında neden olduğunu anlamayabilirsin hiçbir şey anımsamayabilirsin ve bitirdiğinde hiçbir şey anlamazsın).

Türkiye bu yıl da Venedik Bienali'ne bir rastlantılar/ilişkiler zinciri sonucunda katıldı; başka ülkelerde olduğu gibi olmazsa olmaz planlı/programlı bir katılımla değil! İşin en başında, 1997'de, 47. Venedik Bienali'nde gerçekleştirilen *Modernities & Memories* sergisi var. O yıl Ocak ayında bu sergi için Venedik'e yer aramaya gittiğimizde Nuova Icona galerisi yöneticisi Vittorio Urbani ile tanıştım. Onun gösterdiği yerler pahalı geldi ve sonunda sergi bir Ermeni manastırının ek binasında gerçekleşti. Urbani ile dostluğumuz yazışma ve bilgilendirme düzeyinde sürdü. 48. Venedik Bienali'nde dört ay boyunca forumlar düzenleyen *Oreste*'nin davetlisi olarak gittiğimde Nuova Icona yine İrlanda Pavyonu olarak bienale katılmıştı; Urbani ile dostluğumuz pekişti. 2000 yılının baharında Urbani beni Venedik için yeni projeler gerçekleştirmek amacını güden bir sempozyuma çağırdı; zamanım vardı ve Venedikli sanatçıları tanımak olanağını buldum. Böylece, Venedik sanat ortamı Borusan Sanat Galerisi'nde düzenlediğim dizilerden *Akdeniz Metaforları* ile İstanbul'a geldi. Urbani bu sergi için bir ay İstanbul'da yaşadı ve Venedik'e döndükten bir süre sonra, galerisini Türkiye Pavyonu olarak önerdi. Ekonomik kriz bu öneriyi kabul etmemek için yeterli bir nedendi; ama 21. yüzyılın bu ilk bienaline katılmamanın sonucu daha ağırdı. Urbani ile birlikte sponsor bulamama riskini omuzlayarak işe başladık ve görüşme yaptığımız iki kişi, Türkiye Pirelli yönetim kurulu başkanı Alberto Moggi ve Borusan Holding yönetim kurulu başkanı Ahmet Kocabıyık uzak görüşlü kararlar vererek bu katılımın gerçekleşmesini sağladılar. Nurol Matbaacılık AŞ de baskı işlerimizi üstlendikten sonra yolun ucu gözüktü.

Türkiye Pavyonu'ndaki sergiye *Itırlı Bahçe* gibi özel bir kavram ve ad vererek, bilinçli olarak "ulusal" pavyon kavramının dışına çıktım ve sergiyi *İnsanlık Yaylası* kavramına yaklaştırdım. Türkiye gibi, bu alana hiç yatırım yapmayan, yalnız İstanbul Bienali ile iki yılda bir uluslararası çağdaş sanat ortamının gündemine girebilen bir ülkenin "adsız" bir sergiyle Venedik Bienali'nde dikkati çekmesi söz konusu bile değil! Nitekim, daha bu ad

duyulur duyulmaz, Thetis şirketi de bize bahçesinde yer verdi; kimi gazetelerde de sergi bu ad yüzünden öne çıktı. Pavyonların tanıtım giderlerinin yüz binlerce dolar olduğu bu ortamda Türkiye Pavyonu tanıtımı için hiçbir harcama yapılamadı; TC Turizm Bakanlığı geçen yüzyılın en önemli kültür platformu olan ve bu yüzyılda da konumunu korumaya kararlı olan bu bienali hiçbir zaman gündemine almamıştır. TC Kültür Bakanlığı ve TC Dışişleri Bakanlığı da geçmişten bugüne, bu ve benzer sergilere Türkiye sanat ortamının katılımı konusunda herhangi bir plan ve programa sahip değildir. Dolayısıyla bu serginin arka planı, yani dayandığı resmi temel sağlam değil; bir gerçek olarak bunun altını bir kez daha çizelim. Ancak, bu durumun serginin niteliğini etkilememiş olması sevindiricidir. Daha önceki bienallerde İrlanda Pavyonu olarak ün yapmış saygın bir galeride yapıldığı için, ve *Itırlı Bahçe* gibi bir oryantalizm nesnesi olan kitabın adını taşıdığı ve dolayısıyla "küreselliğin" sorgulanmaya başladığı bir dönemde, oryantalizmi de yeniden sorgulamayı önerdiği için, sergi daha açılmadan biraz dikkat çekebildi. Ancak, açıldıktan sonra da Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif ve xurban-net'in son derece güçlü ve etkili yapıtlarla bu kavramı desteklemeleri ve zenginleştirmeleriyle, bu sergi Türkiye'deki sanat üretiminin hangi düzlemde olduğunu uluslararası sanat ortamında gösterebildi. Bu, Türkiye sanat ortamı için yeni bir kazanım oldu.

Notlar

1 www.theartnewspaper.com.

2 Jeanne Siegel (der.), *Art Talk, The Early 80s*, New York: Da Capo Press, 1988.

3 www.tscont.ts.it.

4 www.wimbledon.ac.uk/research-house.

Temmuz - Ağustos 2001, XXI Mimarlık Kültürü Dergisi

50. VENEDİK BİENALİ

2003

Sanat Yapıtları İzleyicinin Günlük Yaşamını Kolaylaştırıyor

Türkiye, 50. Venedik Bienali'ne Nuri Bilge Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Gül Ilgaz, Neriman Polat ve Nazif Topçuoğlu'nun fotoğraf ve video yapıtlarının yer aldığı küratörlüğünü yaptığım In Limbo *başlıklı bir sergiyle katıldı. Türkiye Pavyonu, bienalin ana mekânlarından Arsenale'de, pavyonu olmayan ülkeler için hazırlanan binada 220 m²'lik mekânda yer aldı. Sergi, TC Dışişleri Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve sponsor Tofaş AŞ'nin desteğiyle, Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği, Profilo Holding AŞ, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık AŞ, Milano Türk İtalyan Dostluk Derneği, Cognis Kimya Türkiye ve Organik Holding AŞ, Alitalia, Kodak ve Doluca Şarapları desteğiyle gerçekleştirildi.*

Düşler ve Çatışkılar: İzleyicinin Diktatörlüğü gibi iddialı bir başlık altında günümüze özgü hiper bir sergi olan 50. Venedik Bienali, 70'li ve 80'li yılların öncüleri için sert bir dönemeçse, genç kuşak sanatçıların, tasarımcıların ve mimarların beklentilerine alabildiğine açık. Farklı toplumsal, siyasal, ekonomik ortamlardan üç kuşak tanınmış/tanınmamış, zengin/yoksul, iyimser/kötümser, sıcakkanlı/soğukkanlı sanatçıyı yan yana getiren Arsenale sergilerinin farklı ortamlardan gelen küratörleri, uluslararası sanat ortamının ast-üst düzenini yıkıyorlar ve izleyici için kafa karıştırıcı bir yol çiziyorlar.

Buna karşın, örneğin sanatçıdan sanatçıya alışılgelmiş, yumuşak, dengeli geçişlerin sağlandığı İtalya Pavyonu'nda eski kurallar geçerli. Giardini'de geçmişten günümüze sürmekte olan modernist düzen, adeta izleyicinin bozulmuş dengesini düzeltme arayışı içinde. Yeni bir modernist estetik arayışıyla postmodern bağlamda günlük yaşamın taklitlerinin yarattığı kirlilik arasındaki çatışkı, bienali, eğer bilinçli olduğuna inanabilsek, ilginç sayılacak, karmaşık bir yapıya sokuyor. 60 küratörü (pavyonlar, Arsenale ve 50 ekstra sergi) uyumlu bir ses çıkaracak biçimde yönetmek hemen hemen olanaksız bir iştir. Venedik'e açılış günlerinde gelen izleyici de bu olayı

(Arsenale 8 sergi, Giardini'de 30 pavyon, kentin içinde 20 pavyon ve 50 ekstra sergi) bütünüyle ve hakkıyla tüketemez.

Venedik Bienali'nde, ulusal temsiliyetlerin öne çıkması yüzünden, bulanık siyasal ve ekonomik altyapıları olan ülkelerden gelen sanatçılarla, üstün ekonomik kültür sanayine sahip, demokratik ülkelerden gelen sanatçılar yan yana nefes almak zorunda. Eğer akıllıca kullanılırsa, çok kışkırtıcı sonuçlar doğurabilecek ve belirli direniş biçimlerine gebe bir durum. Asya/Afrika ülkelerinden gelen sanatçıların, tözden çok içerik ve biçimde zengin, cafcaflı manifestoları tam da bu "dikkati çekme" itkisini yansıtıyor. Asyalı/Afrikalı sanatçıların, çekici geleneksel giysiler, zen meditasyonu ve Asya ya da Afrika kimliğini vurgulama gibi geleneksel, folklorik ve turistik öğeleri kullanarak gerçekleştirdikleri performanslarda ve imgelerde kolonize edilmişi oynamaları ya da kendi kendini oryantalize etmeleri oldukça rahatsız edici. Çeper-sonrası ülkelerin sanatçılarının bazıları da doğa ve yaşam üstüne mistik yansımalar yapmak için malzemeyi abartılı kullanıyor, dekoratif vurgulamalar yapıyor ve eleştirel düşünceden uzaklaşıp, anakronizme düşüyor. Bu bağlamda, genelde geleneksel/klasik sanat türlerine dönüş var gibi... Resmin yararına videoların azaltılmış olduğu dikkati çekiyor; bu da küratörler ile sanat piyasası arasındaki uzlaşmanın işareti olsa gerek. Bienalin tümündeki videolar, yine biçim ve içerik olarak üstünde tartışılması gereken yapıtlar olarak ortaya çıkıyor; ve bu yapıtlarda genelde gazeteciliği çağrıştıran belgeseller, küçük öyküler, karikatür türü değinmeler ve kavramsal göndermeler arasındaki sınır sisli.

Öte yandan, aynı platformda yer alma – kimi zaman bir yanılsama da olsa – Venedik Bienali'ni en çekici etkinlik yapıyor. Bu yıl, en içe dönük ülke olan İran bile kent içinde bir pavyon edinerek, 21. yüzyıldaki ilk katılımını gerçekleştirdi.

Venedik her yıl giderek daha kırılgan oluyor; sıcak hava, nem, aşırı bienal kalabalığı hem çalışma koşullarını hem de kentin altyapısını zorladı. Gümrük tıkandı, ulaşım ağırlaştı, elektrikler kesildi ve bütün Venedikliler bunaldı. Ne ki, bu sıkıntılara katlanmak zorundalar, çünkü bienal her iki yılda bir büyük bir gelir kaynağı oluşturuyor. Giardini'de pavyonu olmayan ülkeler işe önce kentte, labirentin ana yolları üstünde, uluslararası uzmanların ve basının dikkatini çekecek bir yer edinmeyle başlıyor. Kiraları 15.000 - 60.000 euro arasında değişen saraylar, kiliseler var. İkinci iş, sanatçılar ve sergi ekibi için ucuz otel ya da apartman bulmak. Örneğin

biz, beş kişilik bir grup olarak 10 gün için yaklaşık 6.000 euro ödedik. Yapıtların nakliyesi, dağıtılacak basılı malzemenin basılması, yapıtların üretimi, yerleştirme masrafları, serginin altı ay beklenmesi ve bakımı orta halli bütçeleri olan, ekonomik sıkıntı içindeki ülkeler için yıkıcı oluyor. Buna karşın, bütün bu yük Venedikliler açısından verimli bir iş alanına dönüşüyor.

12 Haziran'da bienal basın ve medyaya açıldığında Arsenale'deki sergilerin ancak % 40'ı hazırdı. İnsanlar, kimisi yalınayak, hemen hepsinin elinde yelpaze, beyaz duvarlarla bölmelere ayrılarak sıradan bir sergi mekânına dönüştürülmüş görkemli Corderie'de bir sergiden ötekisine akıyordu. Sanat yapıtı ve mekân arasındaki ilişkiden onca zaman söz edildikten sonra, küratörlerin ve sanatçıların tarihsel bir mekânın görkemini, kolay sorgulanabilir sanat yapıtlarının çelişkili görüntülerine kurban etmeleri, kolay anlaşılır gibi bir şey değil.

Durup izledikçe, uzmanların ve gazetecilerin yapıtlara ne kadar hızla baktıklarına tanık oldum; üç - dört gün, Venedik'in her tarafında işlerini sergileyen 400 sanatçının işini değerlendirmek için yeterli bir zaman değil. Uzmanların ve gazetecilerin kendi başlarına bir şeyleri keşfetme şansı çok düşük, bu nedenle kurala uyup, önce tanınmış ve arkalarında güçlü galeriler, aracılar, sanat eleştirmenleri ve küratörler olan sanatçılara bakıyorlar.

Bu, isterik dememek için, çıldırtıcı denilebilecek açılış günleri ortamı, geç modernizmde doğup postmodernizmde kendi kendini tüketen bir acayiplik olarak, sanat sisteminin sonuçlarından birisi. Modernizmin aktörleri ideolojileri yaratan sanatçılardı; günümüzün aktörleri ise küresel kapitalizme eklemlenmiş olan sistemi benimseyen ve sanatçıların durumlarını sistem ağının gereksinimlerine göre yönlendiren sanat uzmanları. Bu ağ içinde izleyici suskun ve şaşkın boyun eğiyor...

Arsenale'deki sekiz sergiye bakınca, sistem ağı açıkça görülüyor. Yaşamda kolay kolay bir araya gelemeyecek sanatçılar (birbirlerini hiçbir zaman tanımayacaklarını da hesaba katmak gerekir) sergi ortamında eşit ilgi arıyor. Acaba birbirleriyle serginin kavramı, yerleştirme biçimi, yapıtların birbiriyle ilişkisi üstüne tartışabildiler mi?

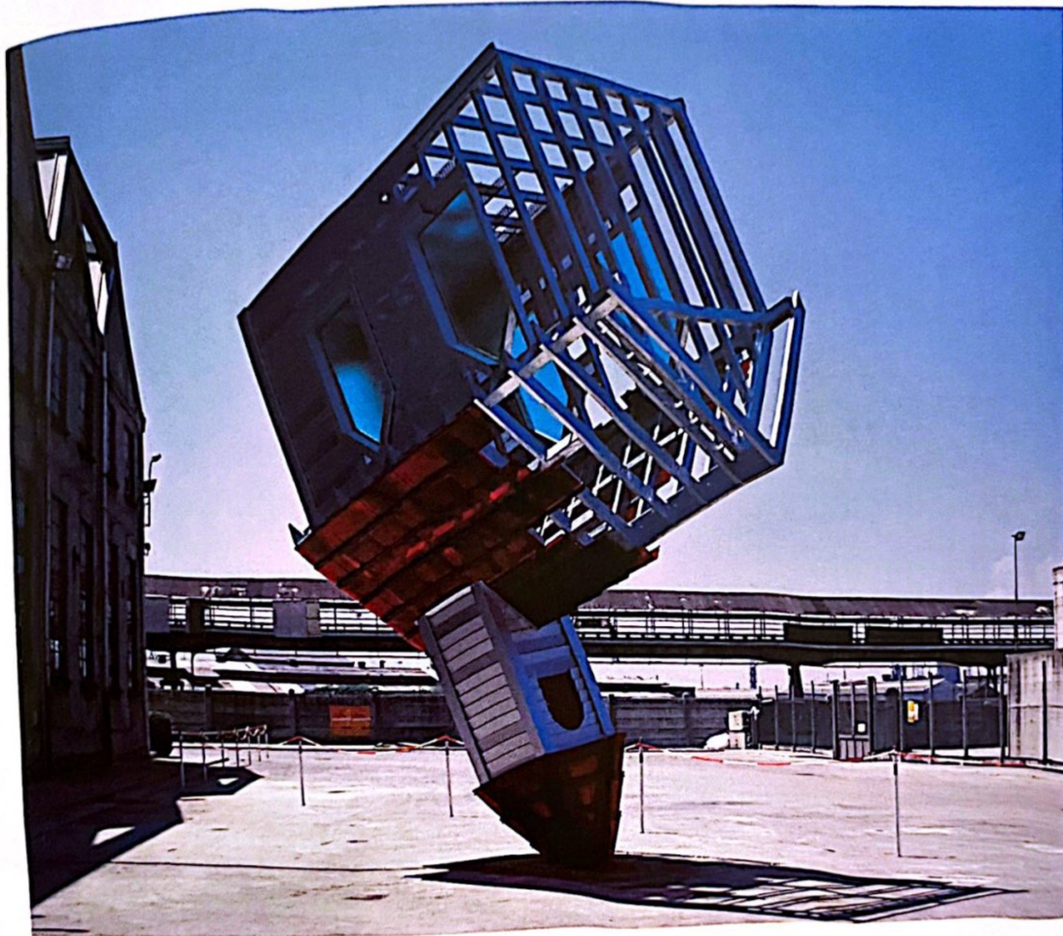
Art Language, Gilbert & George, John Baldessari, Anselm Kiefer,

Michelangelo Pistoletto, Roman Opalka gibi yakın geçmişin tanınmış öncü sanatçıları, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Hassan Fathy gibi ünlü mimarlar, adları hiç duyulmamış yeni gelenlerle bir iç söyleşinin ve tözün olmadığı sergide bir araya gelmeyi kabul etmişler. Birincilerin soylu modernist işleri, ikincilerin gündelik gerçekleri ve üçüncüllükleri kullanan, çoğunlukla yoldan çıkmış işleriyle çarpıştırılıyor. Çağdaş sanatın tarihinde ilginç bir dönemeç...

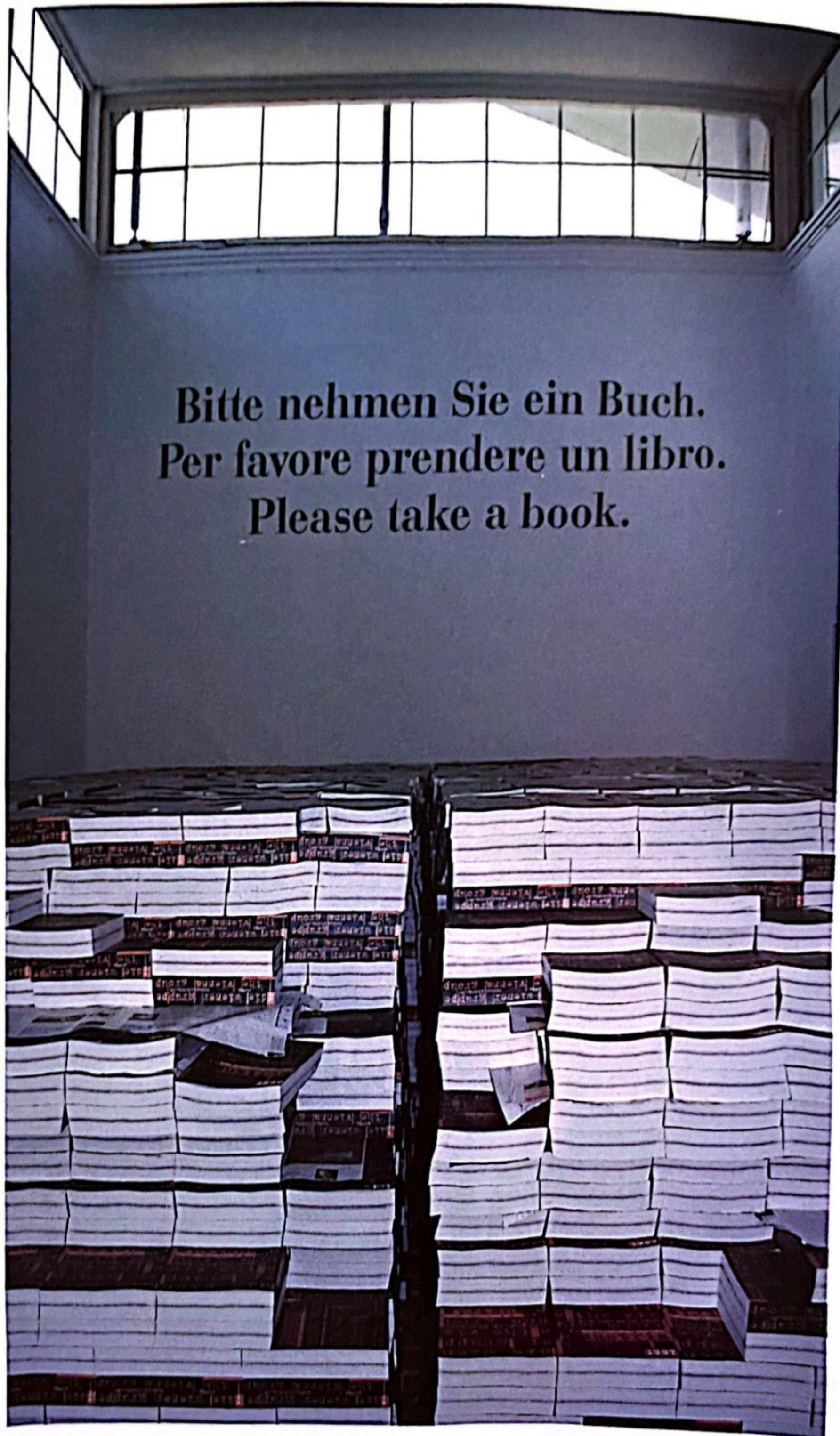
Arsenale'nin en sonundaki *Utopia Station*, ulusal pavyonların katılığına karşın özgür bir tartışmaya kapı açıp siyasal bir vizyon kazandığı için hem bienalin kuyruğu gibi, hem de büyük bir yeni-fluxus gösterisi. Bu bölüm bana hemen 48. Venedik Bienali'nde Cesare Pietrouisti, Pino Boreste ve çok sayıda İtalyan sanatçının düzenlediği *Oreste* projesini anımsattı; yani daha önce de yapıldı bu iş... Disiplinlerarası tartışma, süreçlerin gösterilmesi, kitle medyaları teknolojilerinin ve stratejilerinin kullanılması daha geniş izleyici kitlesini çekiyor; bu da şimdiki sanatçıların bir ayağının yüksek sanatta, öteki ayağının kitle iletişiminde olması sonucunu doğurdu.

Burada, ABD Pavyonu (kara kimlik üstüne çok yüklü ve yinelenmiş bir imge ve nesne yerleştirmesi), Büyük Britanya Pavyonu (daha önce bu denli dekoratif bir pavyon görmedim, diyebilirim), Fransa Pavyonu (alabildiğine steril ve uzak), Almanya Pavyonu (Kippenberger son küresel savaşı yaşamış olsaydı, bu yeraltı menfezini kullanır mıydı?), Japonya ve Kore pavyonları (her zaman malzeme ve teknoloji hayranlığı...) gibi odak pavyonlardan derinlemesine söz etmeyeceğim, çünkü gazeteler ve dergiler bunlardan yeterince söz edecek.

Bienalin en çarpıcı olayı iki "kapalı" pavyondu. Santiago Sierra, İspanya Pavyonu'nu girişin hemen arkasına kaba bir duvar örerek mühürlemişti; arka kapıda bekleyen iki polis (!) yalnız İspanyol pasaportu taşıyan izleyicilerin içeri girmesine izin veriyordu. İspanya AB üyesi olduğuna göre, AB vatandaşları da giremeyecek mi? AB'de ve İspanya'daki göçmen sorunları ve yasalarını gündeme getirmesi açısından etkileyici bir iş. Kapalı Venezuela Pavyonu bir sanat yapıtı değil, Venezuela Kültür Bakanlığı'nın sansürü. Sansür edilen sanatçılardan Pedro Morales, her şeye karşın Venedik'e gelip olayı protesto etti [1]. Sanat yapıtı ve gerçeklik olarak ilginç bir karşıtlık oluşturan bu iki kapalı pavyon yalnız demokratik sistemler içinde ve bienalin özgür ortamında sanatın, sanat yapıtının, sanatçının gücüne gölge düşürmüyor, aynı zamanda bu çelişkiyi tepkisiz izleyen



Dennis Oppenheim
Marghera
47. Venedik Bienali - 1997



die wiener gruppe
Avusturya Pavyonu - Giardini di Castello
47. Venedik Bienali - 1997



Lori Hersberger
Arsenale
48. Venedik Bienali - 1999



Bruna Esposito
Arsenale
48. Venedik Bienali - 1999



Nedko Solakov
İtalya Pavyonu - Giardini di Castello
49. Venedik Bienali - 2001



Murat Morova – Sermin Sherif – Ahmet Öktem – xurban.net (ortak yapıt)
Itırlı Bahçe Sergisi, Türkiye Pavyonu - Thetis Parkı
49. Venedik Bienali - 2001



In Limbo Sergisi
Türkiye Pavyonu Genel Görünüm - Arsenale
50. Venedik Bienali - 2003



Santiego Sierra
İspanya Pavyonu - Giardini di Castello
50. Venedik Bienali - 2003

izleyicinin rolünü de sorgulatıyor.

Üç gün içinde görebildiğim yapıtları uzaktan değerlendirmek oldukça güç. Bonami'nin geniş ve çeşitli bir çağdaş sanat üretimi sunma amacı başarıya ulaşmış; öyle ki ne küratörlerin söylemlerinin izini sürmek ne de pavyonlar arasında bir uzlaşma çizgisi bulmak olası. Bienalin karmaşık ortamında bazı genel özellikleri ayırt edip sınıflandırdım:

– Avrupa ve ABD gibi refah toplumlarından gelen sanatçıların işleriyle dünyanın geri kalanından gelenlerin işleri arasında belirgin bir karşıtlık var. Birincilerde bir dinginlik, durgunluk ve şık estetik söz konusu ve sanat entelektüel bir strateji olarak kullanılıyor; örneğin Bruno Gironcoli (Avusturya), Sylvie Eyberg ve Valérie Mannaerts (Belçika), Jean-Marc Bustamante (Fransa), Candida Höfer (Almanya), Rúrí (İzlanda), Little Warsaw (Macaristan) gibi. Aciliyetler ve krizler içindeki ülkelerden gelenler ise sanatı bir güç ve enerji kaynağı olarak kullanıyor ; örneğin Sora Kim & Gimhongsoh *(The Zone of Urgency)*, Rotimi Fani-Kayode *(The Faul Lines)*.

– Çağdaş sanatın belleği çok sık oyun oynuyor... Jean Clair'in bienalinden bu yana genetik biçim bozmaları ya da insan-sonrası temsiliyetler artık iyice tüketildi ve coşkusunu yitirdi. Avustralya Pavyonu'nda Patricia Piccinini'nin silikon yaratıkları, Maurizio Cattelan'ın robot Charlie'si, Charles Ray'in Kadın Figürü ve Berlinde De Bruykere'nin *Kara At*'ı, daha önceki bienallerdeki Chapman Brothers, Ron Mueck, Katharina Sieverding *(Sıçan Kral)* ve Kiki Smith'in benzer işlerinin hayaletleri tarafından kovalanıyor. David Hammons'un bronz Budhaları güvenlik arayışında olabilir (aralarında bir çengelli – güvenlikli – iğne asılı), ama bu yapıt "bu daha önce yapılmıştı" (Nam June Paik tarafından 1974'ten bu yana) duygusu uyandırıyor. Daha önce sergi mekânına getirilmiş kaç kamyon gördük? Örneğin 48. Venedik Bienali'nde Wim Delvoye'nin *Beton Kamyon*'u, Soo-Ja Kim'in *Taşınan Kentler*'i gibi... Alfredo Juan Aquilizan'ın paslanmaz çelik jipi, Damian Ortega'nın sökülmüş VW'si, inandırıcı kavramlarına karşın artık bıkkınlık verici...

Bienal sırasında iki açık oturum vardı. *Venedik Gündemi (Venice Agendas)* başlıklı açık oturumun ikincisi Audio Arts, London, Nuova Icona, Venice, Wimbledon School of Art, London, Cardiff School of Art & Design (UWIC) tarafından Galler ve İskoçya komiserlerinin işbirliğiyle Metropole

Hotel'de düzenlendi. "Yeni yüzyılda bienaller", "Venedik Bienali'ne yeni katılımlar", "Venedik Bienali batmakta olan sevimli bir anakronizm mi?" gibi konular ve soruların irdelendiği üç kahvaltıya çeşitli kurumların temsilcileri ve serbest küratörler katıldı.

Büyük Britanya, ana pavyonu dışında, Giudecca'da üç yeni katılımla, İskoçya'dan *Zenomap* (Palazzo Giustinian Lolin), The Henry Moore Foundation'dan *Stopover* (Convento dei Santi Cosma Damiano) başlıklı sergilerle ve Galler'den bir sergiyle (Eski Bira Fabrikası) bienaldeki en kalabalık ülkeydi. Bu çoklu katılım, bu ülkedeki bölgesel sanat üretimi ve yönetiminin bağımsızlığını ve kurumlar arasındaki verimli rekabeti gösteriyor. Giudecca'daki söz konusu mekânların Venedik'teki en çekici yerler olduğu söylenebilir. Bu sergiler tekno müzikli/bol şampanyalı zengin partilerle canlandırılıp neşelendirilmişti. Bu da yeni kuşak küratör ve sanatçıların "kutsal pavyon" politikasını delmelerinin başka bir göstergesi.

Bienalin batmakta olduğu sorusuna gelince, batmaktan çok kendini küresel siyaset ve ekonominin fırtınalı sularına kaptırmış gidiyor, denilebilir... 80'lerin ve 90'ların bienallerine bakınca, ortamın ne denli naif, idealist ve romantik olduğu anımsanabilir; şimdiki bienal açıkgözlü, alaycı ve açılış günlerindeki izleyici profiline bakılırsa sanat pazarına yönlenmiş durumda. Yine de Arsenale sergilerinin, özellikle de siyasal içerikler ve söylemlerle dolu *Utopia Station*'ın öncü dünya entelektüelleri arasında bir tartışma uyandırması beklenebilirse de, bienalin tümü dünyanın siyasal gündemine gönderme yapmak ya da direnmek açısından güçsüz görünüyor. Siyasal ve ekonomik düzlemde, bölgeler, dinler ve kültürler arasına yeni sınırlar çizilirken, bienalin (diğer bütün sanat etkinliklerinin) amacı en azından kavramlar ve içerikler bağlamında sınırları yok etmek değil mi? Bu tür bir işlevi taşıyınca, bütün bileşenlerin etkin kuramsal ve kılgısal paylaşım ve alışveriş içinde olmaları gerekmez mi?

Bu tür bir gerçeği vurgulamak üzere, şu sıralarda Prag Klosternneuburg'da iki büyük sergi gerçekleştiriliyor. Flash Art editörleri Giancarlo Politi ve Helena Kontova, Prag Ulusal Galerisi müdürleri Milan Knizak ve Tomas Vlcek ile birlikte ilk Prag Bienali'nin açılışını yaptılar. Bu bienalin amacı da çoğulcu bir çağdaş sanat görüngüsü oluşturmak... Geniş bir küratörler grubu, artık iyice bildiğimiz "çeper merkez oluyor", "merkez ve çeper arasındaki ikilemin çözülmesi" gibi kavramlarla iş görüyorlar.

Daha da önemli bir sergi Harald Szeemann'ın Klosterneuburg'da Essl Koleksiyonu sponsorluğunda yaptığı *Balkanlarda Bal ve Kan,* Arnavutluk, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Kosova, Hırvatistan, Yunanistan, Makedonya, Moldovya, Romanya, Slovenya, Montenegro ve Türkiye'den toplam 73 sanatçının yapıtını 3500 m^2'lik bir alanda gösteriyor. Bu serginin de amacı "bu kültür manzarasının varlığına Batı duyarlığını uyandırmak" olarak özetleniyor.

Buradan çıkarılacak sonuç, bu etkinlikler uluslararası çağdaş sanat cephesini yavaş yavaş Ortadoğu'ya ve Yakın Asya'ya doğru yaklaştırıyor olabilir.

Venedik'teki öteki forum CEI (Orta Avrupa Girişimi-Central European Initiative) [2] ve Trieste Contemporanea Committee [3] tarafından İtalya Dışişleri Bakanlığı şemsiyesi altında Venedik Güzel Sanatlar Akademisi işbirliğiyle gerçekleştirildi ve CEI, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia ve Beba Vakfi tarafından desteklendi. Foruma Yugoslavya, Polonya, Litvanya, Moldovya, Macaristan, Ukrayna, Çek Cumhuriyeti, Hırvatistan, Latvia, Slovenya, Romanya, Rusya, Makedonya, Türkiye ve İtalya'dan küratörler, müze müdürleri ve diğer uzmanlar davetliydi. Ekonomik ve siyasal zayıflıklar ve kararsızlıklar yüzünden çağdaş sanat kurumlarının altyapısında ve iletişiminde süregelen bozukluklar bu forumun ana konusuydu. Açık oturum ve çalıştaylardan sonra, hükümetlerin ve sivil örgütlerin sürekli yapısal ve parasal desteğini isteyen, yaratıcılığın her türlü baskı ve müdaheleden bağımsızlığını ve özgürlüğünü vurgulayan, kültürel değiş tokuş ve ortak projelerin gerekliliğinin altını çizen bir bildiri de imzaya açıldı. Unutmamalı ki, Berlin duvarının yıkılmasından sonra CEI ülkelerinin Venedik Bienalin'deki varlığı, Avrupa çağdaş sanat üretiminin tümel görüntüsünün yeniden canlanmasına büyük katkı sağladı.

Bu yılki bienalde gözardı edilemeyecek başka bir şey de Venedik'in kentsel ve toplumsal altyapısının geliştirilmesini konu alan çeşitli projeler, ürünler ve çalıştayların varlığıydı; yerel ve uluslararası izleyicinin dikkatini çekmek için çok taze bir girişim. Çağdaş Sanat Arşivi'nin (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) yeniden düzenlenmesi, Archea Associati adlı bir grup mimarın *Kordon* başlığıyla sergileri 200 metre uzunluğunda içinde yürünen çelik silindirlerle bağlaması, Cesare Pietroiusti önderliğinde Venedik Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinin *Yapay Depo* adlı projesi, bu yeni sunumlardan birkaçıydı.

Burada, bienal katalogunda Türkiye sayfası için yazdığım metne dönüp bu büyük etkinlikte izleyicinin durumuna değinmek istiyorum:

Sanat ideolojileri toplumsal yaşamın bir parçası ve toplumun eleştirel vicdanı olarak işlevini sürdürüyor. Sanatçılar, geçmişin eylem ve yönlenme modellerinin artık topluma yarar sağlamadığının bilincindeler ve günlük yaşam çatışkıları ve büyük aciliyetler için seçenekler ve yanıtlar sunmaya çalışıyorlar. Paul Vanguiem'in sözleriyle, günlük yaşam her zaman daha parlak bir ışık için gereksinim üretir; çünkü herkes tarihin yürüyüşüne ayak uydurmak isteğindedir. Ne ki, bir insanın yirmidört saatinde bütün felsefelerden çok daha fazla hakikat vardır.

Dünyadaki bütün genellemelere ve tümellemelere karşın, çokuluslu şirket ekonomisi ve küresel siyasetin egemenliği içinde, bu yirmidört saat hâlâ çok belirleyici. Son onyılın kanlı sayfaları, 11 Eylül ve vahşi sonuçları insanın yirmidört saatlik eylemlerinin ürünü değil mi? İşin çelişkisi de aynı ürünün insanın günlük yaşamını tutsak etmesi ve zehirlemesi... Tam bir kısır döngü! Sanatçılar bu işin dehşetinin farkındalar ve bu yirmidört saate ayrıntılı olarak yaklaşıyor ve izleyici açısından o kaçınılmaz ukalalıkları ve kibirleriyle her şeyi sınıflandırıp, ayrı ayrı anlatıyorlar. Bu işin ne denli dehşet yansıttığı sanat yapıtlarındaki umutsuzluk, aciliyet, velvele ve saldırılarla dolu imgelerde görülebilir. İzleyici de kendince bütün cömertliği ve ustalığıyla sanatçıya sıradan yaşamın en ince ayrıntılarına kadar karışma hakkını ve ortaya çıkıp mesajını dünyaya duyurma yetkisini veriyor; ama gerçekte onu suçortağı da yapmış oluyor.

Notlar

1 www.pedromorales.com; www.cityrooms.net; www.orinokia.com.
2 www.ceinet.org.
3 www.tscont.ts.it.

Haziran 2003

7. KAHİRE BİENALİ

1998

"Zamanın Yapısını Bozmak ve Şimdiyi Açmak" [1]

> "Ülkemizde altmışının üstünde genç kafalı adamlar ve hayatının baharında bin yıl ya da daha çok yaşamış gibi duran eski zihniyetli genç insanlar var. Doğu'nun hastalığı bu."
>
> Naguib Mahfouz [2]

Tuthan-Kamun, Piramitler, Sfenks, Ümmü Gülsüm, Naguib Mahfouz gibi, belleğimdeki stereotip imgelerle Kahire Havaalanı'na indiğimde, bu imgelerin yerini başka imgelerin alacağını seziyordum ve kendimi her türlü değişime hazırlamıştım. On beş yıldır, hemen hiçbir ülkeye tatil amacıyla gitmedim; tatil her zaman yaptığım işin içinde bir yere sıkışıyor. Bu kez de elimdeki programın yoğunluğu, Mısır'da herhangi bir "turistik" zamanın olmadığını açıkça belirtiyordu. Uçak yolculuğu bir buçuk saat sürdü. Gümrük işlemleri ve Kahire'de otelimize varmak ise, yaklaşık iki buçuk saat; böylece hemen Kahire trafiğinin yaşamımızda önemli bir rolü olacağını anladık!

Bitmemiş tuğla yapıları, sanayi yapıları, yüksek beton binaları, yer yer neo-klasik Akdeniz villaları, kent merkezindeki yüzyıl başı "eklektik" apartmanları ve Nil boyunca uzanan beş yıldızlı otelleriyle on beş milyonluk kenti algılamak gibi bir sorunla karşılaşmak, belleğimdeki "oryantalist" imgelerin bir anda silinmesine neden oldu; ne ki, bir haftada, Kuzey Afrika ve Arap dünyasının yoğunlaştığı bu megapolün barındırdığı siyasal ve ekonomik dinamikleri, toplumsal ve kültürel çeşitliliği, gelenek ve modernizm çatışkısını anlamanın olanaksızlığı da açıktı.

1957'de nüfusu üç milyon olan Kahire'nin (El Qahira = Muzaffer), kırk iki yılda on beş milyon olmasının, sanırım gelecek yüzyıl için, istatistiki açıdan dudak uçuklatıcı sonuçları vardır. Tarihin başladığı zamandan bu yana nüfusun büyük bir bölümünü oluşturan Müslüman ve Kıpti Mısırlıların yanında, Araplar, Berberler, Nubyalılar, Yahudiler, Yunanlılar ve 1947'den sonra Ermenistan'dan göç etmiş Ermenilerden oluşan nüfus, Kahire'de bütün etnik ve kültürel özellikleriyle temsil ediliyor. Modern ve etnik giyim yanında (genellikle *gallabiyah* denilen grimsi beyaz uzun gömlek), İslam köktendinciliğine özgü "türetme" giysiler içindeki binlerce insan sokaklarda, tüketim ekonomisinin dayattığı devinime ayak uydurmaya çalışarak dolanıyor. Yüzyılın ilk yarısında, kentin karakterini oluşturan neo-klasik yapıları, görkemli bir dönemin terk edilmiş kalıntıları gibi görmek gerekiyor; bu yapılar, 80'li yılların sonuna değin süregelen sosyalist ve ulusçu siyaset ve ekonominin kurbanları olarak duruyor. Khan el Khalili'deki geleneksel doku çoktan vahşi turizme yenik düşmüş, Macdonaldizm kentin her köşesinde insanın karşısına dikiliyor, ama bir yandan da, insanların tarih ve gelenekle olan ilişkisi bir "direnme" süreci geçiriyor. Çöle gitmediğim için bilmiyorum, ancak yüzyıl sonu uygarlığının çölü ne denli etkilediği sorgulanabilir; çölden kente göç etmiş insanların kentle ilişkilerine bakıldığında, çöl geleneğinin beklenmedik ve aykırı bir biçimde kimliğini koruduğu izleniyor. Bu sürecin içinde, tuhaftır, modernizm de geleneğin bir parçası gibi duruyor; sanki modernizm gelenekten kopmanın nedeni değilmiş gibi, ya da modernizm, daha sonra olacaklara karşı bir kalkanmış gibi... Mısır insanları, çokuluslu ekonomi bütün yaptırımlarıyla yaşama egemen olurken ve modernist ilkelerin üstüne sünger çekerken, düşünsel ve duygusal açıdan postmodern yaşama geçmek zorunluluğunun sancılarını çekiyor.

7. Kahire Bienali, işte bu gerçeği yansıtıyordu. Bienalde, kenarlarında 90'lı tarihler olan ve artık bu saatten sonra, ancak modern sanatın "türetme" örnekleri diyebileceğimiz sayısız izlenimci-ifadeci *(empre-ekspresyonist)* karışımı figüratif ve soyut resimler bütün salonları dolduruyordu; yalnız Mısır değil, genelde bütün *post-periferal* (çeper-sonrası) ülkelerden seçilmiş olan sanatçıların yapıtlarının bu çizgide olduğunu görmek hiç umut verici değildi. Kanımca, bu ülkelerin sanatçıları (günümüz heterojenliğine ve medya - reklam - tasarım rekabetine yanıt vermeyi bilenler dışında) oturup, kendi siyasal-toplumsal-ekonomik gerçeklerine nasıl eleştirel ve deneysel açıdan yaklaşmaları gerektiğini düşünmeye başlamamış! Bienalde, hangi amaçla yapıldığı, hangi

kavramları ve içerikleri tartışmaya açtığı belli olmayan, ya da açıyorsa bile, son derece çekingen ve etkisiz kalan sayısız resim ve az sayıda heykel, bu ülkelerde modernist sanat anlayışının, postmodernist anlayışa kolay kolay geçit vermediğinin işaretiydi. Bienal, elbette, bulunduğumuz bölgenin koşulları içinde – ki bu koşullar da tartışılabilir – olabilirliğin sınırlarını zorluyor ve çağdaş sanat üretiminin varlığını kabul ettiren bir manifestoya dönüşüyordu. Koşullar çelişkili kuşkusuz! Bir yandan gelişmekte olan ekonominin sanata uzanan bir kolu olduğu ya da sanatı "vitrin" gibi kullanmak istediği bir gerçek, öte yandan temel gereksinimler yanında, çağdaş sanat üretiminin altyapıdan beslenen bir üstyapı olduğu da başka bir gerçek. Bir yandan Mısır kültürünün, Avrupa ve ABD'de Türkiye'den daha çok kabul gördüğü bir gerçek, bir yandan da Türkiye'ye oranla Mısır'da daha koyu olan köktendinciliğin çağdaş sanata geçit vermeye gönüllü olmadığı da başka bir gerçek! Artık çoktan miyadını doldurmuş olan modernist sanatın, kendini 20. yüzyıl geleneği olarak tanımlayıp, daha eleştirel, deneysel, kavramsal bir sanata olanak tanımaması, ne dışardan içeriye bakanlar tarafından ne de içerdeki 21. yüzyıla hazırlanan genç kuşak tarafından kabul edilebilecek bir durum! Bienale çağrılmış küçük bir grup genç sanatçının (Mona Marzouk, Mohamed Qenawy kardeşler, Mohamed F. Au El Naga, Aymen El Sadık Al Samary gibi) yapıtlarının dünyanın her yerinde geçerli bir güncellik taşıdığını görmek ise rahatlatıcıydı. (Önümüzdeki bahar aylarında, Mısır'dan bir grup genç sanatçının yapıtını Borusan Sanat Galerisi'nde sergilemek olanağı bulacağız.) Bu "modernist çıkmaz" içinde, Mona Hatoum, Joseph Kosuth, Nancy Spero, Jean Charles Blais, Bedri Baykam, Dimitri Alithinos gibi sanatçıların varlığı ne denli ileriye atılmış bir ok gibiyse, örneğin 50'li ve 60'lı yılların Avrupa merkezli heykel anlayışını temsil eden Gio Pomodoro'nun varlığı da, söz konusu modernist çıkmazı o denli destekleyiciydi. Bilgili bir izleyici, kuşkusuz bu kutuplu seçim dolayısıyla, sanatın geçirdiği değişimi kolaylıkla algılayabilir. Bilgisiz izleyicinin ise, kafasının biraz daha karışacağı tehlikesini gözardı edemeyiz.

Kahire Bienali ve Sempozyumu üç binada düzenleniyordu: Gizira Parkı'nda yeni yapılmış Sanat Sarayı, Modern Mısır Sanatı Müzesi ve Zamalek'deki Sanat Merkezi (Akhnaton Galerisi). Bunca ekonomik sorunla boğuşan, teknolojik açıdan henüz gelişmekte olan bu megapolde modern sanata ayrılmış bir değil, üç bina olması, beni ve Bedri Baykam'ı yine kara kara düşündürdü.

Bienal, Prof. Dr. Ahmed Nawar (Güzel Sanatlar Ulusal Merkezi ve Antikalar Yüksek Komisyonu Müzeler Dairesi başkanı), Ahmed Fouad Selim (ressam, 7. Kahire Uluslararası Bienali komiseri) ve Dr. Hamdi Abdallah'tan (Mısır Pavyonu komiseri) oluşan bir komisyon tarafından düzenlenmişti; küratörlük sistemi ile yapılmamıştı, belirgin bir kavramı da yoktu; *Sanatta Yakınlaşma* gibi bir başlık kullanılıyorsa da, bu bir genellemeden öteye gitmiyordu. Sanatçı seçimleri de ülkelerin resmi kurumları tarafından yapılmıştı. 80'li yıllarda yapılan Ankara Bienali'ni anımsatan, sanatın dinamikleri açısından artık geçerli olmayan özellikler belirgindi. Gençlerin bu durumu eleştirmelerine şaşmadım. Kahire Bienali geçmişin geçerliğini yitirmiş alışkanlıklarından kopamıyor, İstanbul Bienali de Avrupa-merkezci sisteme teslim oluyor. Anlaşılan, bu bölgede işin doğrusunu yapmak daha zaman alacak...

Davetli 29 sanatçı dışında, sayıları 200'e varan sanatçılar ulusal düzeyde temsil ediliyordu. Azerbeycan'dan Zimbabwe'ye kadar 55 ülke, sanatçısını Kahire'ye göndermişti. Türkiye, Kahire Bienali'ne ilk kez Bedri Baykam ile katılıyordu; ancak bienalin özel davetlisi olarak... Yöneticiler TC Kültür Bakanlığı'nı resmen davet ettiklerini ancak hiçbir yanıt almadıklarını belirttiler; biz de buna hiç şaşırmadık! Dolayısıyla, Baykam'ın bienale ve sempozyuma, ve yine benim sempozyuma katılmam doğrudan doğruya Kahire Bienali yöneticilerinin Türkiye'yi bu işin içine katma konusunda gösterdikleri kararlılıkla gerçekleşmiş oldu. Sanırım ben de sempozyuma 1995-1998 arasında *Modernlikler ve Bellekler* sergisi dolayısıyla yaptığım çalışmadan dolayı çağrıldım. Sempozyum sorumlusu Fatma İsmail (Akhnaton Galerisi Yöneticisi), Mısır sanat ortamını uluslararası iletişime açmaya çalışan, ve yaşlı ve genç kuşak arasındaki çekişmeye bir uzlaşma zemini arayan başarılı ve enerjik bir sanat uzmanı. 4. İstanbul Bienali sırasında sempozyuma katılmış, ancak İstanbul sanat ortamını yakından tanımaya olanak bulamamış.

Sempozyum Asya, Afrika, Avrupa'dan sanat eleştirmenleri ve uzmanlarını, *Deconstruction of Time and Unveiling the Present Moment (Zamanın Yapısını Bozmak ve Şimdiyi Açığa Vurmak)* başlığı altında tartışmaya çağırıyordu. Alt başlıklar ise, "Sanat Tarihi için Zaman Ölçümlerinde Modalar" (Sanat tarihi ve görsel bellek arasındaki ilişki), "Afrika'da Sanat Eleştirisinin Bugünü", "Burada ve Şimdi Ne Oluyor", "Toplumsal Siyasal Bellek Olarak Sanat", "Zaman Ölçümlerinde Sorunlar" olarak belirlenmişti. Bu tür sempozyumlarda verilen konuya

sadık kalındığı söylenemez; çoğu kez konuşmacılar o sırada ne söylemek istiyorlarsa onu bir biçimde söylerler, kimi zaman verilen konuya hafifçe uyarlayarak, kimi zaman da verilen konuyu dışlayarak. Bu kez de öyle oldu! Genelde Ortadoğulu ve Kuzey Afrikalı konuşmacılar, modernizm boyunca başa çıkamadıkları biçim ve içerik, us ve duygu, ulusal ve evrensel gibi karşıtları yeniden sofraya getirdiler. İngilizce çeviriler her zaman başarılı olmadığı için, Arapça konuşanları anlamak hiç kolay olmadı; zaman zaman anlamadık; neyse ki her oturumdan önce o oturumun metinleri bir kitapçık olarak elimize verildi.

Bienalin jüri üyelerinden Ortaçağ sanat tarihi profesörü A.K. Quintevalle (bir ortaçağ sanat tarihçisinin neden bienalde jüri üyesi olduğunu kimse açıklayamadı) bildik kutuplaşmalardan söz etti ve "Batı Avrupa Modernizm"i üçüncü dünya ülkelerinde başarılı olarak uygulanmadı, bu ülkelerin kültürleri farklı olduğu için modernizme uzun süre direndiler, şimdilerde biraz ilerleme var, gibi sözlerle ilk konuşmayı yaptı. Neyse ki hemen arkasından Bedri Baykam, hazırladığı "Yeni Bir Yüzyıl için Yeni Bir Tarih" konuşmasıyla bu sanat tarihçisine dolaylı ve etkili bir yanıt verdi. Türkiye sanat ortamında, Baykam'ın, her fırsatta, Batı'nın kültür egemenliğini, müdahalelerini eleştirmesini, yalnız eleştirmekle kalmayıp, ince araştırmalarla 20. yüzyıl sanat tarihinden bulup çıkardığı örneklerle ortaya koymasını, "fazla ve bıktırıcı" bulanlar olduğunu biliyorum; eğer Baykam da, karşımızdaki bizi var gücüyle kendi dışında tutmaya çalışırken, kurallarını dayatırken, bir yandan da "çokkültürlülük" masalıyla oyalarken, kararlılıkla sistemin üstüne gitmekten vazgeçerse, Türkiyeli sanatçıların söyleyecek sözü olmadığı çok açık. Çeşitli karşılaşmalarda edindiğim izlenim, Türkiyeli sanatçının ya dil bilmediği için, ya da suya sabuna dokunmak istemediği için susması...

Görünen o ki, Batı'nın uluslararası sergilerine davet edilen sanatçılar sisteme çok çabuk eklemlendiler; İstanbul'da, kendi sergini kendin yap, küratörlüğü kabul etme anlayışına sarılıp, dışarıdaysa batılı bir küratörün yaptığı her şeyin doğru olduğuna baştan karar vermeleri bir yana, sergisinde yağlıboya resim asan, Batı başkentlerinde Türkiye'deki asker-polis baskısını gösteren fotoğraf sergileyerek, ya da kör gözüm parmağına tarzında "çiğ" işlerle etnik kimlikleri, güncel siyasal olayları öne sürerek kendilerinden isteneni yerine getirir oldular. Avrupa sanat ortamı Quintevalle'lerle dolu ve hâlâ çekinmeden "Üçüncü Dünya Ülkesi" başlığını kullanmayı sürdürüyorlar; Catherine David ve Germano Celant gibi, mega-sergi

küratörlerinin Bosna'dan Doğu'ya geçmediklerini de yakın zamanda yaşadık ve gördük. Son yıllardaki sergilerde boy gösteren Batı-dışı sanatçıların çok büyük bir bölümü zaten Batı'da yaşıyor; bu sergilere çağrılanlar, o sergilerin etkisi kadar tanınabiliyorlar, örneğin sanat pazarı bu tür sanatçılara henüz açık değil!

Carmelo Strano ve Kim Levin yaptığı konuşmalarla, Batı sisteminde beklenen değişimin olmadığını, Batı-dışı sanatçıların, sistemin sıkı eleğinden geçtiğini ve kolay kolay kabul edilmediklerini, gerçek anlamda bir değiş tokuşun henüz söz konusu olmadığını bir kez daha ortaya koyarak, Baykam'ın konuşmasını desteklediler. Bizden İnci Eviner ve Füsun Onur'un katıldığı, Belçika'da Kasım 1998'de yapılan *Mediterranea* sergisinin küratörü Simonetta Gorreri, Avrupa'daki ırkçılığın, Batı-dışı ülkelerin kültürlerini de hedef aldığını, bu ülkelerin sanatçılarının Avrupa'nın büyük sergilerine çok sınırlı olarak davet edildiklerini, bu kültürlerin "yalıtılmış" durumdan çıkmaları için, sistemin içine alınmaları gerektiğini söyledi. (İnci Eviner'in bu sergideki deneyimleri hiç de olumlu değildi; organizasyon bozukluğu, verilen sözlerin yerine getirilmemesi, hâlâ bir katalogun çıkmamış olması, bu serginin neden yapıldığı sorusunu sorduruyor.) Arap meslektaşlar ve sanatçılar, ılımlı ve uzlaşmacı bir dil kullanmayı yeğlediler, ve genellikle Batı sanatının kendi sanatları üstündeki olumlu etkilerinden söz ettiler; hemen hepsi, modernizm ve gelenek arasındaki çekişmeye değindi. Mısırlı sanat tarihçisi Mohammad Hamza, "Mısır Sanatı'nın 21. Yüzyılda Durumu" başlıklı konuşmasının ilk bölümünde Rönesans'ın yalnız Yunan mirasını değil, Mısır-Yunan-Arap mirasını devraldığını, Arap etkisinin göz ardı edildiğini, Avrupa'nın başka uygarlıkların zararına geliştiğini belirtti. Batılı siyasetçilere ve kuramcılara göre, bundan böyle de yerel politikaların etnik ayrımlar üzerine, küresel politikaların da uygarlık düzeylerine göre oluşacağını anlatarak, bunun Ortadoğu'da şimdiden etkisinin görüldüğünü ve Doğu'da her şeyin gülünçlük, suçluluk ve zayıflık düzeyine indirgendiğini ileri sürdü. Dr. Magdhi Abdel Hafiz, "Tarih ve Gelecek Algısı Arasında Sanat Eleştirisi" başlıklı konuşmasında, "modernizmi tatmak ve *assala*'ya (özgünlüğe) bağlı kalmak, bizi çıkmaz bataklığına itti" ve "yaratıcılık odakları dizginlendi, sanat eleştirmenleri ve düşünürlerinin önü tıkandı, dolayısıyla ülkemizin sanat tarihi vicdan dünyası içinde yalıtılmış oldu" dedi. Zimbabweli küratör Barbara Murray, başka merkezlerle yakınlaşmak için, önce kendi merkezini güçlendirmenin gerektiğini, çünkü tarihin onları kendi merkezleri konusunda kuşkuya düşürdüğünü, sürekli başkalarından onay

beklediklerini, ileri sürdü. Koşullar elverişsiz olduğu için Afrikalı sanatçıların ve sanat uzmanlarının başka yerlerde yaşadıklarını ve çalıştıklarını anlattı. *Modernlikler ve Bellekler* sergisi küratörlerinden Sudanlı Salah M. Hassan, "Afrika Diasporası" başlıklı konuşmasında (kendisi de diasporada), yurtlarından uzakta yaşayan Afrikalı kadın sanatçıların ırk ve cinsellik üstüne ürettikleri yapıtların açtığı tartışma ortamına dikkat çekti. Erkekegemen görsel üretimde yalnız erkeklerin değil, "beyaz" erkeklerin tarihsel bakışı denetlediklerini ve dolayısıyla kadın imgesinin biçimlendirilmesinde gücü ellerinde tuttuklarını, ileri sürdü. Bu tür bir sistemde, Afrika kökenli kadın sanatçıların kenara itilmiş "öteki" olarak çifte tehlike içinde olduklarını belirtti. Yine aynı sergiden Mısırlı sanatçı Adel El Siwi, "Modern deneyimimiz bizi şaşkına çevirdi. Yüzyıllık yaratıcılık, bu deneyimin zamanla olan ilişkisinden bir eğilim ya da eşsiz bir özellik çıkarmaya yetmedi. Toplumsal zamanın ve söz konusu 'uyanış projesi'nin, geri kalan bütün zamanları silip geçtiğini ve biyolojik, biyografik ve varlıksal bütün zamanların eğrisini çizdiğini, rahatlıkla söyleyebiliriz" dedi ve zamanla sanat arasındaki ilişkiyi nitelik, ussallık, yüreklilik açısından ele almak gerektiğini ileri sürdü. Brera Akademisi'nden, 46. ve 47. Venedik Bienalleri küratörlerinden Carmelo Strano, "Sanatta Yakınlaşma" konusundaki bir sempozyumun, modern, postmodern ya da post-postmodern Batı uygarlığı dışında bir yerde, güçlü kültürü olan bir ülkede yapılmasının önemine değindi; bunun nedeni olarak, Batı bakış açısının, her şeye her yerden bakabilme ve bir ülkede olan bitenin başka ülkeleri de etkileyeceğinin bilincinde olma konusunda "zayıf" kaldığını gösterdi.

Bienalin en ilgi çekici ama en ortalıkta görünmeyen konuğu, XI. Documenta Kassel'in küratörlüğüne seçilen Güney Afrikalı, ama beş yıldır New York'da yaşayan Okwui Envezor idi. Envezor bu sempozyumu izlemedi; Mısırlı sanatçıları ziyaret ettiğini öğrendik. Batı sanat tarihinde ilk kez bir siyah bu denli yüksek ve önemli bir göreve getirildi; uluslararası sanat sisteminin çıkmazlarına ve açmazlarına nasıl bir çözüm getireceği merakla bekleniyor.

Bienalde iki diaspora sanatçısı ilgi çekiciydi. Mona Hatoum Filistini ve Birleşik Krallığı temsil ediyordu. Akhnaton Galerisi bahçesindeki iki odalı bir kulübeyi seçerek, kendini "ayrı" bir yere konumlandırmıştı. Kulübenin dış duvarına yerleştirilmiş büyük fotoğraf onu profilden gösteriyordu; burnunun üstüne bir plastik oyuncak asker yerleştirilmişti. "Cesedimin

üstünden" *(over my dead body)* yazısı, savaş ve askeri yönetimle nasıl hesaplaştığının manifestosu olarak patlıyordu. Kulübenin giriş odasının duvarlarını demir bumeranglarla yapılmış bir friz süslüyordu; ikinci odada ise yer keçi kılından, iskelet figürleriyle dokunmuş seccadelerle kaplanmıştı. Karşı duvarda ise, burnunun üstündeki gibi plastik askerlerle yapılmış ince bir friz yer alıyordu. Hatoum, doğduğu bölgenin elli yıllık tarihinde aydın bireyin konumunu özetleyen bir yapıt sunuyordu.

Öteki sanatçı, bu bienalde iki ödül kazanan (Bienal ve Unesco-Aica Ödülleri) Iraklı Abbas Alkadhim Danimarka'da yaşıyor. 1970-76 arasında Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde ve daha sonra Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Alkadhim'in bu bienal için ürettiği iş, küçük bir kum tepeciği üstüne yerleştirilmiş eski bir demir karyoladan oluşuyordu. Karyolanın yayları yoktu, ancak bunun yerine kumun üstüne yerleştirilmiş bir aynaya çizilmiş yaylar vardı. Marcel Duchamp'ın *Apollinaire Enameled* (1916-17, New York) adlı hazır-nesnesindeki karyolayı anımsayınca (ki o karyolanın da yayları yoktu, parçaları arasında bağlantılar bozuktu ve yapıbozuma uğramış karyola Duchamp'ın çelişkiler barındıran ruhsal yapısını yansıtıyordu), Kahire'deki bu karyolayı anlamlandırmak ilginç oldu. Çelişkiler barındıran ya da ikilemlere açık bir kimliğin metaforu (bu durumda sanatçının kendi kimliğinin) olarak kullanılan karyola ile ayna arasındaki yanılsatıcı/yanıltıcı ilişki ise, Duchamp'da paradigmatik olan ters-yüz ilişkisinin bir örneğiydi. Iraklı bir sanatçının, modernizmle hesaplaşmasının, modernizmde kendine gönderme noktaları aramasının ve aradığını Duchamp'da bulmasının bir sonucuydu bu yapıt!

Akhnaton Galerisi'nde yer alan Bedri Baykam, bienal için 400 x 200 cm. ölçüsünde *Devrim* başlıklı bir resim üretti. Devrimi doğrudan doğruya temsil eden Che Guevera'nın profilden fotoğrafı önünde uzanan alanda, sanatçının özyaşamsal bir dökümü uzanıyordu. Baykam, bir yandan üçüncü dünya devriminin simgesi olan Che Guevera'yı ve Türkiye gibi yüzyılı köktenci değişimlerle geçirmiş bir ülkenin insanı olarak kendi yaşamından kesitleri bu bienale taşırken, sanatçının siyasal sorumluluğuna dikkati çekiyor, bir yandan da iki binyılı ayıran eşikte yaşarken, geçmişle hesaplaşma yanında gelecek için umutların ve *"neo-topia"*ların varlığını işaret ediyordu. Baykam'ın 1994'de Cannes'da gerçekleştirdiği *Livart* başlıklı disiplinlerarası ve interaktif serginin belgesel videosu, bu resme eşlik ediyordu. Baykam'ın *Livart*'ı Mısır sanat ortamına getirmesinin ne

denli önemli olduğunu, orada anladım. *Livart*, bugün herkesin uzlaştığı bir sanat anlayışının ilk örneklerinden birisidir; sanat ve yaşam arasındaki sınırın tümüyle ortadan kalkması, sanat yapıtının paylaşımcı ve katılımcı bir ortam yaratması ve izleyicinin özgürce müdahalesine izin verilmesi... Bu belgeseli izleyen Mısır genç kuşak sanatçıların etkileneceklerini umut ediyorum.

Joseph Kosuth, şimdilerde Alman asıllı ABD'li eşi, küratör Cornelia Lauf ile Roma ve Toskana'da yaşıyor. Ancak, Kosuth'un yapıtlarının şimdi daha çok anlaşıldığı ve Avrupa - Asya ekseninde aranan bir sanatçı olması da, bu yarımkürede yaşamasının bir nedeni olsa gerek. Kosuth, Akhnaton Galerisi'nin giriş katında seçtiği odayı, kendine özgü gri renge boyatmıştı. Aynalı bir kapıdan girildiğinde, ilk izlenim odanın boş ve "minimal" olmasıydı; spotların aydınlattığı küçük alanlarda İngilizce *"What is the Meaning"* (Anlam Nedir?) cümlesi ve bu cümlenin Mısır'da var olan bütün alfabelerdeki karşılıkları okunuyordu. Bienalin ve sempozyumun başlığında okuduğumuz her şeyi bu başlığa sığdırmakla kalmamıştı Kosuth, aynı zamanda dünyanın 80'li yılların başından bu yana *"What is the Appearence"* (Görünüş Nedir?) sorusunu sorduğunu, artık yeniden anlama dönme zamanının geldiğini belirtiyordu.

Nancy Spero, Mısır Kültür Bakanlığı'nın Mısır Modern Sanat Müzesi parkında bir Japon mimara yaptırdığı "Yeni Opera"nın karşısında yer alan yeni çağdaş sanat merkezinde (Sanat Sarayı) Gio Pommodoro ile birlikte giriş katını paylaşıyordu. Tanrım, bu ne karşıtlık! Avrupa-merkezci, erkekegemen, klasik-modern heykel ve resimlerin yanında, ince ruhlu olduğu kadar başkaldırmasını bilen, çokkültürlülüğü yaşam biçimi edinmiş bir kadın. Bu bilinçli olarak yan yana getirilmiş bir karşıtlık mıydı? Yoksa bilinçsiz bir yerleştirme mi? Bu karşıtlık da tuhaf bir biçimde, Mısır sanat ortamındaki gizli çekişmeyi yansıtıyordu. Spero, bugün yeniden keşfedilmekte olan bir sanatçı. Kırk yıllık üretimini Marilu Knode (Wisconsin Üniversitesi Görsel Sanatlar Enstitüsü) şöyle özetliyor: "Spero, yapıtlarını cinsler, ırklar, uluslar arasındaki ayrımcı engelleri görsel olarak deşmek için kullanıyor; kendi imgelerini paylaşımcı bir "kadın-insanlığı" yoluyla dışa vurarak sınırları kaldırıyor." (80'li yıllarda imgeleri galeri ve müze duvarlarına yerleştirmeye başlayan Spero, bu kez de, müzenin girintili çıkıntılı, üstten ışıklı yüksek mekânlarına figürlerini serpiştirmişti. Duvarlar boyunca dans eden tarihöncesi, Mısır ve Arkaik Yunan ikonografisinden seçilmiş kadın figürleri yanında modern kadın figürleri,

fiziksel mekânı kültürel-toplumsal mekâna dönüştürüyordu.

Akhnaton Galerisi'nin arka bahçesinde sessiz ve gizemli bir iş yer alıyordu. İstanbul izleyicisinin, Maçka Parkı'na gömdüğü dev boyutta gümüş disk ve Dolmabahçe Sarayı'nın Resim Heykel Müzesi bölümündeki 300 m^2'lik duvara yaptığı gümüş kaplama ile yakından tanıdığı Yunanlı sanatçı Dimitri Alithinos, bu kez bu bahçeye, Kahire'de bulduğu bir dizi toprak küpü gömdü. Alithinos'un *Concealments (Saklamalar)* başlığıyla yaptığı bu yapıtlar Ümit Burnu'ndan Katmandu'ya kadar dünyanın her köşesinde yer alıyor ve dünyanın gelecek için saklanmış belleğini oluşturuyor. Alithinos, "gösterişsiz" iş üreten ve sanat pazarının yıpratıcı etkilerinin dışında kalmayı başarmış bir sanatçı. Son yıllarda Benin'de sürekli bir çalışma yürütüyor; bir Şaman tapınağının fresklerini yapıyor. Alithinos Sempozyum'da Nancy Spero'nun işlerinin tartışıldığı masada konuşmacıydı, ancak Bağdat bombardımanına bir tepki olarak "susma" hakkını kullandı.

Kahire Bienali sergilerinde, teknoloji ve elektronik medyalarla yapılmış işler iyice azınlıktaydı. Bu işlerden en ilgi çekici olanı Bulgaristan'dan Bojidar Boyadjiev'in *Home Combat (Yuva/Yurt Dövüşü)* başlıklı bilgisayar/internet yapıtıydı. 1983'den bu yana Sofya Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görevlisi olan Boyadjiyev'in bu bienale katılımını Bulgar Sanatçılar Birliği, Sofya Soros Sanat Merkezi ve üç sponsor desteklemiş. Burada, Bedri Baykam'ın Türkiye'den hiçbir destek alamadan Kahire'ye gitmiş olmasını anımsatmak isterim. Bilgisayar tekniği, teknoloji ve medya ile üretilmiş olan *Yuva Dövüşü* geçmişten koparken bizi şaşkına çeviren, zorunlu, haksız, kişisel ve toplumsal bir çatışkıyı ele alıyor. Günümüzde popüler olan öldürücü savaşa kara mizahla değinen *Yuva Dövüşü*, aslında bir video oyundur. İzleyiciye "X" ve "Y" adlarındaki bilgisayar kahramanlarıyla oynama olanağı verilir; bunlar "Video Oyun" olarak işaretlenmiş sınırlı bir ekran alanı içinde karşılıklı savaşmak üzere hazırdır. Her savaştan sonra izleyici bir ödül alır; bu ödül Bulgar günlük yaşamına ilişkin görüntülerdir. *Yuva Dövüşü* izleyiciye, bilinmeyen ama şaşırtıcı bir toplumu merak etme hakkını kazanmak için savaşmayı önermekte ve sonucun bu savaşa değer olduğunu göstermektedir.

Konuşma fenomenleri üstüne çalışan ve konuşma durumlarını performanslarla görselleştiren İsviçreli sanatçı Heinrich Luber'in açılış gecesi yaptığı performansa herkesin ağzı açık kaldı. IRWIN

grubunun 5. İstanbul Bienali'nde kendilerini havaya asarak yaptıkları performansa benzeyen bu eylemde Luber, Akhnaton Galeri bahçesindeki bir palmiyede iki saat boyunca asılı kaldı; palmiye ile kendi ağzı arasında büyük bir beyaz balon vardı ve o bu balonu durmadan şişiriyordu, ya da şişiriyor gibi görünüyordu. Diğer taraftan, galerinin zemin katındaki bir odada konuşma eylemi sırasındaki birtakım durumları belgeleyen bir dizi saydam gösteriyordu Luber. Sanatçı, bu performanslarının amacını şöyle anlatıyor: "Performanslarımda 'konuşma'yı bir konu, teknik bir sorun, yapısal bir öğe olarak ele alıyorum. İki aşamalı ilerliyorum. Önce bir 'konuşma' durumu düşlüyorum. Sonra, bu 'konuşma' düşüncesini ya da imgesini içten-dışa gerçekleştiriyorum: Kendimi imgenin performansına yerleştiriyorum. Vurgu 'konuşma' eylemi üstüneyken, eylemin kendisi olayın etkisini bir imge olarak güçlendirmek üzere en aza indirgeniyor."

7. Kahire Bienali belki modernizm ve postmodernizmi belli bir amaca bağlı olarak değil de, içdengelerin korunması amacıyla karmaşık bir biçimde yan yana getirmesiyle, İstanbul Bienali yanında yeterince güncel ve deneyimli görünmeyebilir; ancak İstanbul Bienali yanında daha "özgün" ve daha "kendi başına buyruk" olduğu çok açık! Dahası, Kahire Bienali'nin Batı sanatı ticaret odakları dışında kalabilmeyi başarmasını, bu aşamada çok önemli buldum. Batı ülkeleri yanında Asya - Afrika kıtalarının Kahire'de temsil edilmesi son derece olumlu bir izlenim bıraktı bende. Bienalin başlığındaki "yakınlaşma" herkes için farklı biçimlerde gerçekleşmiştir; bir hafta sabahtan akşama kadar yan yana yaşayan sanatçılar ve sanat uzmanları arasında yeni ve umut verici dostluklar kurulmuştur. Günümüz sanatı, büyük ölçüde bu dostlukların ve bu paylaşılmış anların üstüne yapılanmaktadır. Bir süredir Batı başkentlerini oldukça sıkıcı ve renksiz bulduğum için, biraz geç oldu ama yanı başımda bu denli dinamik, renkli, sıcak ve gizemli bir megapol keşfettiğim için çok mutluyum.

Notlar

1 7. Kahire Bienali Sempozyumu başlığı.

2 Naguip Mahfouz, *Sugar Street*, The American University in Cairo Press, Kahire, 1992, s. 79.

Ocak 1999, Arredamento Dekorasyon Dergisi

GELECEK İÇİN SÖZ

2000'li yıllara gelindiğinde, Venedik (50) ve Sao Paulo (25) Bienalleri, beş yılda bir düzenlenen Documenta Kassel (11) modernist geçmişleriyle dünyanın en eski büyük sanat etkinlikleri olarak önemlerini korurken, Sydney (13) ve İstanbul (8) Bienalleri çeper-sonrası dönemin ilk iki önemli etkinliği olarak sanat haritasına yerleşti. Whitney (2000'de uluslararası oldu), Santa Fe (ABD'nin ilk uluslararası bienali), Montreal, Baltic (trienal), Lyon (7), Liverpool, Münster (1999'dan bu yana heykel bienali), Artforum Berlin, Manifesta (5) (Avrupa Birliği'nin bienali), Prag (2003'te ilk Orta Avrupa bienali), Montenegro, Kahire, Asya-Pasifik (4), Tokyo, Busan ve Kwang Yu (G.Kore), Media-City Seul (2), Yokohama (trienal), Taipeh, Shanghai (4) bienalleri de genç bienaller olarak sıraya dizildiler.

Bu bienallerin temelinde, öncelikle söz konusu ülkenin/kentin kültür kimliğinin, derin/zengin borsası ve ideolojik/kuramsal/estetik rekabetiyle var olan uluslararası sisteme eklemlenmesi amacı var. İkinci olarak, bu bienallerin 1950'lerden bu yana iç içe geçmiş olan Avrupa ve ABD sanat sisteminin küresel yaygınlaşma ve etkileşim sürecinin doğal öğeleri/sonuçları olduğunu söylemek gerekir. Kendini siyasal/ekonomik/toplumsal açıdan söz konusu sisteme yanıt verebilecek durumda gören ülke/kent, kendisine sunulan bu olanağı – eğer sanat ortamında ve toplumunda böyle bir irade varsa – değerlendiriyor.

Bienallerin ekonomik yapısına bakıldığında bu gerçek kolaylıkla kanıtlanabilir. Hemen bütün bienaller yerel parasal kaynaklar kadar uluslararası sistemin sunduğu parasal kaynakları da kullanmaktadır. Kimi zaman (belki de çoğu zaman) yerel parasal kaynaklar yeterli olmasa bile, bienal yapma cesaretini gösteren ülke/kent çokuluslu şirketler ve AB resmi fonlarıyla desteklenerek ödüllendirilmektedir.

Üçüncü olarak, özellikle sanatın gücünün sürmekte olduğuna inananlar için şunu söylemek gerekir: Bu bienallerin oluşumunda sanatçının sıradışı, olağandışı olanı üretme itkisi, ve sanatın tek başına, merkezin ve sistemin dışarda bıraktıklarını değerlendirme gücü olduğunu düşünmek gerekir. Bienaller geleneksel merkezlerden uzaklaşıp çepere doğru yayıldıkça, sistemin dışarda bıraktıkları, gözardı ettikleri ya da yadsıdıkları gündeme gelme olanağı buluyor, dahası gündemi belirleyici olabiliyor.

Bienallerin yönetim kurullarına bakıldığında devlet, yerel yönetim, sivil örgüt, özel sektör işbirliği belirgindir. Bu işbirliğinin en belirgin kuralı katılımcıların çıkarlarının korunmasıdır ki, bu da öncelikle, sanatçı, yapıt, mekân, izleyici sayısı, gişe hasılatı gibi maddi değerlerle ölçülmektedir. Yönetim kurullarının seçtiği küratörler ise yalnız bienali ideolojik/kuramsal/estetik rekabette öne çıkarmakla değil, aynı zamanda bienalin zarar etmeyip kâr etmesini ve dünya basını ve medyasında olumlu/olumsuz sık ve çok yer almasını sağlamakla da yükümlüdür.

Sistemin ayrıcalık tanımadığı çok açıktır; ülkeler ve kentler arasındaki yapısal/kültürel/toplumsal ayrımlara karşın... Bu, kuşkusuz eşit bir ortam yaratıldığı izlenimi uyandırmaktadır. İşte tam da bu noktada sorgulanması gereken konular ortaya çıkar: Siyasal, ekonomik, kültürel açıdan gelişmekte olan ülkelerin sanatçıları, sanat uzmanları, özel ve resmi kurumları, gelişmiş ülkelerin sanatçılarının sahip olduğu olanaklara, donanımlara, kuramsal/estetik özgürlüklere/bağımsızlıklara sahip midir? Eğer sahip değillerse, bu ülkelerin sanatçıları, sanat uzmanları, özel ve resmi kurumları bu rekabet ortamında amaçlarına ulaşabilirler mi? Bu ortamda sanatçının kimliği yara alıyor mu? Sanat ve sanat yapıtı tanımlamasında bir değişiklik oluşuyor mu? Sanat eleştirisinin gücü nedir? İzleyicinin etkisi ve tepkisi nedir? Sanat piyasasının müdahalesi var mıdır? Bu sorular, bienallere eşlik eden açık oturumlarda ele alınmakta, tartışılmakta ve yanıtlar verilmektedir. Bu kitaptaki metinlerde bu soruların kimi yanıtlarını bulabilirsiniz.

1990'dan bu yana çoğalan bienaller, birbirine uzak sanat ortamları arasındaki iletişimi tetiklemiş, düşünce ve proje alışverişi canlanmış, başka koşullarda öne çıkması güç olan genç kuşak sanatçılara ve sanat uzmanlarına küresel üretime zamanında katılma olanağı vermiştir. İzleyici ise bienalleri, fuarları ve benzeri büyük sanat etkinliklerini, kitlesel eğitim, yaşam biçimi, tinsel zenginleşme paketleri bağlamında benimsemektedir.

Günümüzde mega spor, popüler kültür etkinliklerinin, film festivallerinin ve bunları ateşleyen medyanın egemenliğindeki kitlelerin dikkatini sanata başka türlü çekmenin yolu kaldı mı? Bu nedenle de birçok bienale popüler kültür, gösteri ve eğlence serpiştirilmektedir; sokak gösterileri, konserler, müzikli partiler artık bienallerin bir parçası olarak görülmektedir. Steven Connor, *Postmodernist Kültür*[1] adlı kitabında, postmodernizmin, bir kültür politikasının canlanıp yaygınlaşması ve bu politikanın etkisizleşmesi için olanakları bir arada sunduğunu söylüyor ki, günümüzde sanat etkinlikleri tam da bu ikilemin ortasında yer almaktadır. Dolayısıyla, yeni sorular açılmıştır: Etkinliği "popüler" kılmak için "her şeyden biraz olsun" düşüncesi, gösterilen sanat yapıtlarının o "her şey" yanındaki varlığını yüceltmekte mi, yoksa azaltmakta mıdır? "Gösteri toplumu"[2] olarak nitelendirilen izleyicinin değer yargısına ne kadar güvenilebilir? Kültür ve eğlence, kâr amacıyla düzenlenen etkinlikler ve toplumsal ve düşünsel ereklere hizmet eden etkinlikler arasındaki sınır, hangisinin yararına genişlemektedir? Bu sorulara da metinlerde yer yer değinilmiştir.

Bütün bu soruların arkasında şöyle bir endişe var: Modernizmden uzaklaştıkça ve postmodernizm her zaman sanatın yararına işlemeyen uzlaşmalarla araya girdikçe, yeni üretimler nasıl tanımlanacak? Özgünlük kültünün Marcel Duchamp'la başlayan ve postmodernizmde "taklitler"in onaylanmasıyla sonlanan evrimi sanat yapıtına yeni bir tanımlama gerektiriyor mu? Medya ve reklam bireysel ve günlük yaşamda kullanılmadık alan bırakmazken, ve insan bilinci, varlığı ve ruhu ile ilgili bütün değerleri mallar ve tüketimle ilgili alana taşırken, sanatçının da bireysel ve günlük yaşamın sınırsız ayrıntılarına eğilmesi, insan bilinci, varlığı ve ruhunun yapısını sökmesi ilginçtir. Yapılan iş aynı gibi... Sanat işte bu rekabet, çekişme ve çatışkı alanında oluşmakta.

Bu bağlamda, sanat mı, değil mi, tartışmasından çok, bu bulanık sınırları olan alanda, hangi üretimin zihinlerde kalıcı düşünceler bıraktığını sınamak gerekiyor. Bienalden bienale (iki yılda bir) üretimin, küresel gündemi kovalayan, daldan dala atlayan düşüncelerin, süzülmemiş, sindirilmemiş yorumların günümüz üretimini şekillendirmekte olduğu gözlemleniyor. Anlık zihinsel tüketimi hedefleyen, her zeki insanın bulabileceği yorumlar, bir olayı kısaca ve sığca imleyen imgeler, gazetecilerin, karikatüristlerin yöntemlerini çalmak gibi uygulamalarla üretilen görüntü (resimler, fotoğraflar ve videolar) ve nesneleri (üç boyutlu düzenlemeler ve dekorasyon benzeri yerleştirmeler) ayıklamak giderek

daha çok uzmanlık işi oluyor. Bu ayıklamada en önemli aracın sanat bilgisi ve belleği olduğunu söylemeye gerek yok! Çünkü, sanat tarihinin, modernizmin ve postmodernizmin koyduğu kurallar ve ölçütler de hâlâ geçerliğini koruyor. Bir sanatçının üretimini değerlendirirken, bireysel felsefenin, farklı bir duyarlılığın, uzun soluklu ve menzilli uygulama sisteminin varlığı belirleyici oluyor. Modası geçmiş olarak yorumlansa da, kitlelerin belleğinde iz bırakma ve uygarlık sürecine katkı sağlama anlamında "kalıcılık" hâlâ geçerli bir ölçüt. Bu, sanatı başka amaçları (resmi ve özel kültür politikaları, çokuluslu şirketlerin büyük gösterileri gibi) için araç olarak kullananların olumlu/olumsuz değelendirmelerinden bağımsız bir gelişme. Eğer popüler dile başvurursak, sanatçının güncel üretim bandına hangi noktadan bindiği ve bandın sonuna kadar gidip gidemeyeceği sorgulanıyor bugün; çünkü bandın üstünde geçmişten (modernizmden) günümüze bir ilişki ve süreklilik, ve bir kez bandın üstüne bindikten sonra işi aynı kalitede götürmek gibi bir zorunluluk var. Kaldı ki, sanat piyasasının da istediği bu değil mi? Şimdilerde, bienaller bu üretim bandındaki kalite kontrol noktaları gibi görünüyor.

Notlar

1 Steven Connor, *Postmodernist Kültür*, (çev. Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 328.

2 Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

Ağustos 2003

İSİM DİZİNİ

TEŞEKKÜRLER

Sarkis
Markus Lüpertz
Michelangelo Pistoletto
François Morellet
Sol LeWitt
Richard Long
Daniel Buren
Jannis Kounellis
Behçet Safa
Anne ve Patrick Poirier
Gülsün Karamustafa
Jan Fabre
Joseph Beuys
Richard Wentworth
Semiha Berksoy
IRWIN
Gabriel Orozco
Lee Bul
Nicola de Maria
Gran Fury
Jenny Holzer
Hans Haacke
Adem Yılmaz & Jarg Geismar
Serhat Kiraz
Tony Cragg
Claudio Parmiggiani
Dennis Oppenheim
die wiener gruppe
Lori Hersberger
Bruna Esposito
Nedko Solakov
Murat Morova – Sermin Sherif – Ahmet Öktem – xurban.net
Santiego Sierra
Teoman Madra
Özdemir Korkmaz